الموروث الثقافي

في الأدب العربي الحديث

الروائي حنا مينة نموذجا

الطبعة الأولى

١٤٣٤هـ ٢٠١٣م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٢/١٢/٤٧٣٤)

٨١٠.٩
قيدوم، ميلود عبد الرزاق
الموروث الثقافي في الأدب العربي الحديث الروائي حنا مينة نموذجا / ميلود عبد الرزاق قيدوم_ عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
(٢٣٦) ص
ر.أ: (٢٠١٢/١٢/٤٧٣٤).
الواصفات: /الأدب العربي //النقد الأدبي//العصر الحديث/

❖ **يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.**

ISBN 978-9957- 77-١٥٥-٣(ردمك)

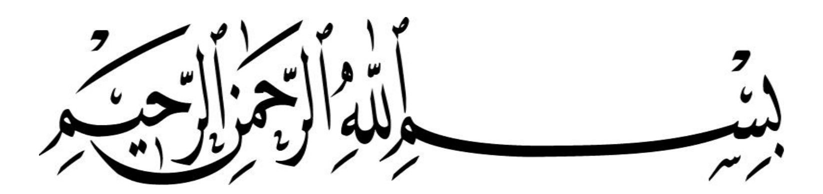


الموروث الثقافي
في الأدب العربي الحديث
الروائي حنا مينة نموذجا

الدكتور ميلود قيدوم



دار المأمون للنشر والتوزيع


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح والدي الطاهرة

المقدمة

قد لا نبالغ حين نذهب إلى أن عصرنا هذا هو عصر الرواية، كونها مثلت منذ زمن بعيد صوت المبدعين، وكانت إلى أمد بعيد وسيلة لترجمة أحاسيسهم، ونقل تصوراتهم وأفكارهم ومن هنا حظيت بالاهتمام الكبير من لدن النقاد والدارسين على حد سواء.

ولقد تنوعت هذه الدراسات، فشملت جميع الجوانب الموضوعية والفنية، والتاريخية والإبداعية... الخ.

لقد مثلت الرواية في العالم العربي إحدى سمات الفكر والتصور العربيين، إذ مثلها مثل الروايات العالمية، ساهمت في نقل التجربة العربية الإنسانية إلى العقل الإنساني رغم حداثتها مقارنة مع العالمية، ولقد أرجع النقاد تاريخ ميلادها إلى فترة١٩١٤ حيث ظهرت أول تجربة تمثلت في رواية "زينب" للأديب "حسين هيكل"، ولم تكن الرواية في سوريا بعيدة عن هذا، إذ ساهم مبدعوها بإنتاجهم في حقل الرواية عن طريق المد الفكري وعملية التأثير والتأثر. ولقد أرجع الدارسون ملامح الرواية إلى رواية "نجائع البائسين" "العسلي شكري"، التي صدرت عن مجلة المقتبس "القاهرة"[١]

وقد كانت البداية التي حملت بذور الرواية، لتتلوها أعمال روائية أخرى بدت أكثر نضجا وإحاطة بالجوانب الفنية مع الروائي السوري الكبير "حنا مينا" في رواية "المصابيح الزرق" الصادرة عام١٩٥٤ عن الكتاب العربي- القاهرة هذا الكاتب الذي عمل على تطوير أدواته الفنية ، بغية الخروج بالرواية من

النفق الضيق الذي وضعت فيه، و قد كان له ذلك حينما أصدر جملة من الأعمال الروائية أبرزها "الشمس في يوم غائم" و"الباطر" هاتان الروايتان اللتان شهد لهما النقاد بالتفوق من حيث الطرح والبناء الفني لا سيما الأولى التي عبئت بقوة بالآثار الجليلة التي مكنتها من وضع نفسها على مصاطب الروايات القلائل.

ولولا استثناءات قليلة-نجيب محفوظ قمتها-لكانت الرواية ككل شيء في حياتنا، هامشية، مرهقة، تقليدية، لم تتعلم بعد كيف تنهض على قدميها، ورواية "الشمس في يوم غائم"من تلك الإستثناءات بغير شك، على تميز هو طموحها وربما شموخها[٢]

"إن حنا مينا" أحد هؤلاء القلائل الذين بذلوا جهدا لا يضاهى في سبيل جعل الرواية تقف على قدميها، وكانت في جميع وجوهها ملتزمة بقضايا الأمة.

إن الروايتين محاولتان جادتان في العمل الروائي تحملان أسئلة شتى تبحث عن أجوبة يفترض أن تكون لدى المتلقي بصفة عامة، وقد كانتا حاملتين صورا لمدن وقرى المجتمع السوري، ساعيتين إلى سبر مضامينهما الاجتماعية، ومناقشتين الأوضاع المتباينة.

ولقد جسدتا معا موروثا هاما، تجلى بين السطور، إذ وأنت تقرأ تصادفك عوامل التأثير الحية والباردة في الكاتب، وقد هيمنت بقوة على عقله حتى أصبحت موجهة للعمل الروائي ككل، وهذا كله ألهمني الرغبة في تتبع أثره واقتفائه بغية الوصول إلى الأسباب التي دفعته إلى تمثلها في كل خطواته، ولقد عملت على أن ألتزم بالنص الروائي الذي بين يدي مستبعدا التأثر بتصريحات الدارسين عن دلالات العملين الروائيين، إذ قدمت تفسيري الخاص لجزئيات النص الروائي، وجهدت في تبيان الصورة الكلية له، ولم أطلب من الروايتين ما

أريده منهما، بل حرصت على تقديم ما تتضمنه الروايتان تبعا لما وجدته فيهما، بما يسمح بوجود تأويلات أخرى للنصوص نفسها.

لقد كنت أقرأ الروايتين باستمرار محاولا إقامة علاقة شخصية بيني وبينهما، حتى أتمكن من معرفة كل جزيئاتهما الدقيقة والكاملة ولقد حاولت أن أجسد مسوغات كافية لمختلف الأشياء التي جسدها الروائي في العملين، معتمدا على خيالي ووجداني في الوصول إلى القاموس الخاص بهما، ولهذا لا أدعي أني وصلت إلى حقائق نهائية بشأنهما لأنه ليس هناك حقيقة نهائية في الدراسات النقدية، وإنما هناك تأويل للعمل الروائي، بمعنى الكشف عن وجه من وجوه الروايتين كما هو مبثوث فيهما.

وقد التزمت بتحليل الروايتين أولا، ثم حاولت قياس مدى تعبير الشكل الفني عنهما، ولم يكن لدي فصل بين الشكل والمضمون لسبب وحيد هو وجود تلك العلاقة المتينة بينهما، والشكل مرتبط بمدى الوظيفة المؤداة فيهما، وبمدى تأثيره في القارئ تبعا لعناصر الانسجام والوحدة والاتساق الموجود فيه، التي حملت المضمون وبينت خلله، والملاحظة التي يمكن للقارئ أن يخرج بها من الدراسة، هي أنني اعتمدت المنهج التكاملي في دراستي لأنه كان الأفضل لها، ولأنه كذلك يدرس العمل انطلاقا من عدم الخضوع لمنهج معين، فهو المنهج الذي لا يتأثر بالمناهج، فهو كل المناهج النفسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية معا.

ولقد رأيت أنه الأفضل من حيث الرؤية التكاملية للعملين الروائيين. وكما قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول، كانت تباعا كالآتي:

الفصل الأول (أثر الثقافة الذاتية في عالم حنا مينة الروائي). فقد مهدت له بتقديم نظري حول الموروث الثقافي الفاعل في ذاتيته من منطلق التأثر

والتأثير، وسعيت إلى توضيح الأسباب العاملة في ذات الروائي ململما شتاتها بكل أبعادها ابتداء بالبيئة فالبحر فالغابة. هذه التي كان لها حضور قوي في العملين، فالطبيعة بمفهومها الواسع كانت مشاركة في صنع الحدث، وحفلت بالوصف الطويل لمختلف المشاهد.

اثر ذلك انتقلت إلى الفصل الثاني، وركزت فيه على الثقافة المنقولة، الأمثال والمعتقدات والأسطورة التي عملت في نفسية الروائي، وتجذرت بقوة في نفسه حتى أصبح حضورها يملأ عليه فكره ويوجهه .

وكانت دراستي في العملين مزيجا بين النظري والتطبيقي، وفي كل ذلك مكنت للتطبيق من الحضور، بنقل جل الصور التي دبج بها الروائي عمله في مختلف المشاهد، بنقل الثقافة النظرية كموروث فاعل، وفي الفصل الثالث ركزت على الخصائص الفنية بصورة عامة، التي طبعت العملين، وسعيت في كل ذلك إلى إبرازها انطلاقا من مقاربتها بغيرها من الأعمال الفنية الأخرى.

وقد كللت بحثي بخاتمة حاولت أن أرصد فيها النتائج المتواضعة التي أحسب أنني وصلت إليها، ثم ذيلت بحثي بقائمة المراجع التي كانت قليلة للأسف نظرا لانعدامها في السوق من جهة، وقلة الدراسات المكتوبة حول الروائي، والتي عدت بتسعة وعشرين كتابا كما رصدها محمد البردي في كتابه:حنا مينا كاتب الكفاح والفرح.

وأشير هنا إلى اعتمادي الكلي في دراستي على كتاب"عالم حنا مينة الروائي"لعبد الرزاق وكامل الخطيب، في وضع منهجية البحث لا سيما وقد عدت هذه الدراسة من الأعمال النقدية المفردة لحنا مينة.

ولا يسعنا هنا إلا أن أقدم شكري إلى أستاذي الكريم"بوجمعة بوبعيو"الذي أخذ بيدي، وجنبني الكثير من الصعاب . كما أشكر كل من أمدني بمساعدته لإنجاز هذا العمل فإليهم جميعا أوجه كامل الاعتراف والتقدير والاحترام.

قائمة الهوامش

[١]- سمير روحي البطل-ملامح الرواية السورية-ثبت الرواية السورية (١٨٦٥-١٩٧٩). منشورات اتحاد الكتاب العربي-دمشق١٩٧٩.ص٥٢٣

[٢]- نجاح العطار-مقدمة رواية الشمس في يوم غائم-ص٦.

الفصل الأول

- أثر الثقافة المحلية في عالم حنا مينة الروائي.
- البيئة
- البحر
- الغابة

أثر الثقافة المحلية في عالم حنا مينة الروائي

إن لكل روائي سماته التي يتميز بها عن غيره، ويبدو أن "حنا مينة" واحد من هؤلاء الذين بنوا لأنفسهم عالما مميزا بكل حيثياته، انصهرت فيه تجاربه، فكان حضورها واضحا في كتابه إذ يتحسس قارئ روايته تراثا ضخما بنى عليه الروائي عمله" إن لعملية التذكر وقعا خاصا في نفسي، وإنني أحن إلى الماضي، وقد يكون هذا الحنين صحيحا، فالمرء نسيج من خيوط حياته التي يعرفها ويحبها، ويتذكرها، لكنني لست ماضوي التفكير[1]" وتظهر ذاتية الكاتب من أول خيط في روايته إذ يفتتحها على لسان الفتى:"حين كنت في الثانية عشر من عمري، كانت لي هوايات تناسب ذاك العمر.. من هذه الهوايات محاولة العزف على أي آلة موسيقية تطولها يدي:عود، كمان بزق، أو شبابة، كتلك التي يعزف عليها شباب يمرون تحت النوافذ في منتصف الليل، كنت أرغب في أن أصبح موسيقيا لاستخراج شيء أحسه، ولا أستطيع التعبير عنه بالكلمات.. [2] "

مثله مثل جميع الكتاب لا تغيب عنه طفولته، أو تمحى من الذاكرة كونها لازمة تبطن فيها أفكاره، وتطفو إلى عالم الكتابة كلما وجدت إلى ذلك سبيلا، ولذا يظل التراث بزخمه حاضرا مستمرا يتدفق من بين أنامله وفي جميع اللحظات، فمهما حاول التملص منه، نجده بارزا يتحرك هنا وهناك فيصلب الرواية"لقد استوعب التراث وأحياه في أشكال قصصية وروائية حديثة تمزج بين الأصالة والحداثة، وبين الذات والموضوع، فيدخل التراث في صميم الشكل

والبنية والمعمار الفني كما يشارك في المضمون والمحتوى الثوري لأدب المقاومة"[٣].

وبين هذا وذاك تظل ذاتية الكاتب تترصد خطاه ومسيرته فتظهر بوضوح في كامل الرواية. لقد سايرته ذاته فكان إسقاطا لها على بطل الرواية(الشمس في يوم غائم)"ومع الأيام، وإلى جانب العيبين اللذين اكتشفهما معلم الموسيقى في شخصيتي، اكتشفت أن لذاتي جملة عيوب، أبرزها أنني ابن غير عاقل لعائلة عاقلة جدا، وأنني جامع النزوات، شديد الانفعال، أكره ما يحبه أهلي، أريد شيئا أجهل ما هو، وأنني في نظر والدي لا أصلح لعمل مجيد ونافع، مثل إدارة الأملاك وتنميتها، وهي المهمة التي يعدني لها، ويعلق آمالا عليها"[٤] .

لقد كان حنا مينة حاضر الذهن تتشابك ماضوية الأحداث وتتآلف مع ذاته لتشكل نسيجا متلاحما لا تنفصم عراه، "إن الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي، في ذاتي ينضج ويتصفى، ويشف كقطرات الماء الصافي، ومع كل العمق الذي أعيش به الحاضر، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل، ويبني لي مستقبلا أحياه، يندر أن أتناول مادتي إلا من تلك القطرات، من ذلك الشيء الذي تخمر وتكرر، وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج في نفسي ما أن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية"[٥].

لقد جثم تاريخ حياته بكل ثقله على صدره، فكان لا يفتأ يوجه حاضره، ويهيب به أن يلتمسه زادا يستعين به على تجاوز توجهات أبطال الرواية، ودفعهم نحو مستقبل يلتمس من خلاله رؤاه الخاصة جدا، ولقد نراه يعبر عن مكنونه على لسان بطل من أبطال الرواية (الخياط) بعفوية نادرة لكنها موجهة من لا شعوره : " فشهادة الروائي أو حديثه عن تجربته في كتابة الرواية يدخلان ضمن نصوص الكاتب، وإن كانت لها طبيعة مغايرة"[٦].

ومن ثمة نلاحظ هذا التمازج والذوبان في الكتابة بذات الأديب، إننا نعايش ذاته. وهي تبوح بتطلعاتها، ونفورها ورغبتها، وتحديها لما هو كائن "أفهمك، أفهمك، أنت زهرة في حقل من الشوك" وردد بخفوت للمرة الثالثة " أنت زهرة في حقل من الشوك، وشعرت من تقطيبة وجهه المفاجئة، أنه يحمل حقدا مريرا على هذا الشوك، وواصلنا التدريب والأحاديث حتى كان يوم عيد، فقال لي قبل حلوله بأيام أحضر يوم العيد خنجرا وسترقص به لأول مرة"[٧].

فالروائي يعيش حالة تمرد على ذاته الراكدة التي تعيش حالة من الفقر والسكينة اليائسة على لسان شخوصه، فيزفرون غيظه، ويبدون تطلعه، إنهم بيادق تتحرك بناء على رغبات ساكنة نائمة في اللاشعور، إنه أشبه بقربة مليئة لابد من تفريغها" إن المبدع لكي ينتج (نصا) عليه أن يمتلئ (بنصوص) غيره بغض النظر عن جنسها ونوعها ونمطها، ويبرز ذلك في ضرورة اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء ورسائل وخطب البلغاء، وأن يتمثل القرآن الكريم، ويحيط علما بجوامع الكلم، وأخبار العرب والفرس والهند وتواريخ الأمم وأمثال العرب، وحكم الفصحاء والنبهاء .. وكل ما يرتبط بعلوم العربية وغيرها من علوم عصره، كما أن عليه على صعيد الأداة، وهي خاصة أن يحيط معرفة ودراية بعلوم الجنس الذي ينجز كلامه ضمنه"[٨].

لا شك أن حنا مينا يدرك ذلك، بل إنه لا يمكن له الانفصال عن ماضيه، وأعني بذلك ذاته التي يتمثلها في جل خطواته التي يخطوها، وهو ينتقل من نقطة إلى أخرى، وعبرها ينحسر ماضيه بكل دقائقه ليرتسم علائم تهديه إلى طريقه المقصود، فهو يرهن حكاية ماضوية لكنها حية رغما عنه في ذاته.

"تسكعت قليلا وكأنني أبحث عن ظلي في يوم غائم، الحلاق العجوز مثل والدي المتزمت، وخطيب أختي (رئيس القلم) وبنت عمي بعويناتها الطيبة . لا أحد

يفهمني ولا يريد أن يصغي إلي . أنا لن أكون موسيقيا . لا أصلح للعزف، ولا صبر لي على تعلمه، لقد أغرمت بالموسيقى مصادفة، فقد كنت أسير في الشارع الممتد من السراي إلى المستشفى، ومررت بكنيسة لاتينية هناك، فسمعت الأرغن كانت نغماته رخيمة، عميقة، كحمحمة الموج على الحصى، تنداح من النوافذ العليا لواجهة الكنيسة القوطية"[٩] .

إن مظاهر الاحتفالية الماضوية قائمة بكل زخمها، تحدث الأديب وتنقل عنه هواجسه، وتفرض عليه إرادتها بقوة حتى إننا نراه مستسلما لها تتجاذبه نشوة الذكرى، وحب القديم، فالكنائس لما لها من أثر في نفس الصبي، تظل بكينونتها قائمة تحدثه صورتها، ويملي عليه لونها بشتى بهارجه حضارة القوطيين بتمازج وتداخل في احتفالية مبهرة، فكان الحكي الماضوي مجسدا بكل دقائقه، مرتبطا بذات الأديب التي نهلت منه نهلا كبيرا، وتمكنت من رصد واقعه واقتفاء أثره، حتى ونحن نتتبع هذه الآثار تتسامى دقائق مفصلة لطفولته، حية طرية فكان إذا هذا التداخل المتصلف الذي أوحى بقدرة فائقة، يمتلكها الكاتب ويحسن توظيفها في جميع الحالات، إننا لا نقدر على فصم عرى النص عن بعضها، أو ندعي القدرة على ذلك، فهو أشبه ببناء متكامل ترادفت أجزاؤه، فكانت الذات روحه والكتابة أداته.

"إن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسته في نص لاحق تجعلنا نعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية، وضرورة أيضا.

وهذا ملاحظ في النقطة الأولى حول المادة الأداة، بل إن السرقة نفسها نظر إليها نظرة خاصة ودقيقة مع الجرجاني"[١٠] إذا اعتبرنا أن المكان المفتوح أو المغلق نصوصا حية مليئة بتراث زخم هكذا نلمس التضمين الذي مرده إلى تأثر

الذات، ومعايشتها لواقعها وارتسام هذا الواقع بكل حيثياته حتى إنه يظهر جليا في جميع سطور الرواية لاسيما(الشمس في يوم غائم)، إن السرد الذي تضمنته الرواية عبارة عن هواجس عاشها الكاتب، وتملاها، وغالبها وصارعها، ولكنها تمكنت من الرسوخ أمام عينات الواقع المتكررة "لقد عشت الحياة بكل طاقتي، بكل طاقة في كياني، جمعت تجارب كثيرة من الكتب والناس، ومابقي هو أن أرتب بيتي الداخلي، أن أربط في جدلية خلاقة بين أشيائه بعد أن أكون قد قلبتها على كافة وجوهها، ورأيت ما تحتها كأحجار مركومة في حقل، كي أتبين لا نظافتها من الخارج فقط، بل ما علق بها من أوساخ في جانبها المتصل بالأرض، وما يقبع تحتها من ديدان أو حشرات، وأكون على مسافة بصرية من كل صفحاتها، فأستطيع بعدئذ أن أقول باطمئنان أنني أعرف هذا الشيء أو هذا الشيء أو هذا الحجر"[١١]. تتشابك في ذات الأديب خيوط عديدة لماضيه الحزين، فهو ابن عائلة فقيرة عاجزة مثلها مثل الكثير من الأسر السورية التي تملك، ولا تقدر على الامتلاك، فكانت الرواية الباب الذي ولج منه"حنا مينة" إلى نقل كل هذه التجارب، بشتى صنوفها "إن الرواية تحتاج خبرة علمية في الحياة، إلى جانب تجارب وممارسات كثيرة، إلى (دولاب محفوظات)تصنع فيه كل أصناف المعلبات إلى وقت الحاجة والضرورة، ولا يقتصر هذا على أيام الشباب ولا على المعرفة المقصورة على حيينا وبلدنا، أعني بيتنا، بل نحتاج إلى معرفة الأحياء والمدن الأخرى ومعرفة الجغرافيا والتاريخ والفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع وقبل ذلك إلى معرفة جيدة بالتراث، وإلى قراءات لا تنتهي"[١٢].

إن كل هدا حاضر في الكتابة الروائية حضورا اعتياديا جسد معاناة الأديب، ونقل إلينا توجهاته وأحلامه كما يراها ويتصورها، فكان انعكاسها في شخوص الرواية انعكاسا آليا. "أدخلت للمعالجة ولم تكن بي علة ظاهرة، الطبيب

قال إن لدي فقر دم عالجوني ببعض المقويات ونصحوني بالإكثار من الرياضة والتنزه وقراءة القصص المسلية، أخيرا أرسلت إلى أحد المصحات وهناك تابعوا تقويتي وتركوا لي حرية التجوال في حدائق المصح، لأن مرضي لا يستدعي البقاء في السرير"[١٣].

إن بطل القصة من عائلة ثرية جدا تملك القصور والضياع، ولها خدم وحشم، وهذا ما يجعلنا نستلمح ذات الأديب كعلامة بارزة بصفته من عائلة فقيرة تقتات مما تقوم به من جهد، ومن ثمة كان مرض فقر الدم وكانت المعاناة، وهذا ما جعلها تطفو إلى عقل الأديب وهو يقتفي أثر أبطاله، يقول ك. غ. يونغ:"لاشيء يمنع العقل المتفكر من اعتبار النفس ظاهرة كيماوية حيوية تسرح في قاعها الكهارب من ناحية ومن ناحية أخرى اعتبار المسلك الذي تسلكه الكهارب ولا يتأتى لنا التنبؤ به علامة على حياة عقلية في داخلها بالذات، من ناحية ثانية"[١٤]. فالذاتية كونها تتبلور وتتمازج، وعلى حد قول(يونغ) عنصر كيماوي كفيل بأن نراه ونترقبها في كل العمل الروائي، مجسدة لنا حالة الأديب وهو يعطي أدوار شخوصه، ويوجههم سواء بتلقائية أو بإرادة ورغبة، فالأديب كائن كجميع البشر له نفس وثابة متطلعة تسعى لسبر أغوار المجاهل الكونية، فطالما زجت به نفسه في هذه المغاليق، وحثته على دك أبوابها، وها نحن نراها تتسلط بكل عنجهية دافعة إياه إلى المعرفة، "تصورت عالم القبو في لوحتي يشكل الحمار الذي رأيته جزءا منها، ويشكل الأطفال، بكل ما في الأحياء الفقيرة من فقر، جزءا آخر...

وبينهم أمهم، وطفل رضيع يحبو في التراب، ودجاجات وكلب، وكان تصوري هذا ناشئا عن لوحة أخرى رأيتها أو قرأتها في كتاب ما"[١٥].

فالمتتبع للرواية لا يمكنه أن يصدر أحكامه ما لم يتمكن من معايشة تغلغل العمل الإبداعي نفسه كما لوكان هو الكاتب لا المتلقي، فشخوص الرواية إذن هم القارئ والمبدع، ولعلنا لا نذهب بعيدا إن قلنا إنهم الذين سيكونون مستقبلا"مبحث صور الذات يرتبط بشخص الآخر، وذلك يهدف على إعطاء صورة عنه وبالتالي عن الحاضر علما بأنه حاضر قد ضم إليه الماضي واحتواه"[١٦]فالحاضر بكل مواصفاته متلون في ذات الإبداع بذات المبدع، متلاصقان، وكلاهما ينم عن حركية في العمل، يهدف إليها العمل الروائي، والشخص المستهدف من الرواية هو عينه ذات الأديب حين تتلاحم، وحين تنصهر بكل خلفيات الماضي الذي تشبعت به، وعانقته بعفوية وإرادة أحيانا، "في البيت كان والدي قد تصدر مائدة الغداء والتهم طبقه الأول. (رئيس القلم) كان إلى جانب أختي ومن جناح الدجاجة المطبوخة انتزع عظمة رفيعة ذات فرعين فاقتسماها وتراهنا... "[١٧]. نلاحظ أن العامل النفسي له بالغ الأثر في العمل الإبداعي إذ نرى الأديب يعيش غربة جعلته يتحول عن الداخل إلى الخارج، لكن الحنين إلى الماضي يظل حاضرا لا يبارح مكانه، ولا يتبدل رغم الأعراض المتعددة والعوامل الخارجية المتنوعة، ولذا تكون ذاته دائمة الوجود، دائمة الامتلاء والتوجيه مهما تحول عنها، أو سعى إلى تبديل ماضيه بحاضره" إن التحول عن الداخل نحو الخارج سيعمق هذه العزلة، ولئن كان الهدف المرسوم في حياة البطل مضاعفة الجانب المعرفي... لكان الإحساس الموجود والراهن يشي بعدم الاكتفاء. وهذا يدفعنا لمعايشة أجواء غربة ثانية بعد الأولى، وهي الغربة التي يتولد إليها آنا فآنا علما بأن الغربة الأولى قد تحققت في المنشأ والفصل. لذا فإن استبدال المنشأ بالخارج، والخارج بالمنشأ وهكذا في عملية تجلو عن عدم الرضا بالموجود والسائد،

فتغدو السياحة والتهيام ونشدان المعرفة أقصى درجات متعة الذات وسكناها... "[١٨] .

هذا ما نعيشه كذات أفرزتها عوامل الخوف والتنكر في رواية "الياطر" حين ينسلخ البطل "زكرياء المرسنلي" عن جميع أصلائه ويتبنى الوحدة والانعزال في طريق العودة أجفلت، وضحكت من جنبي، وقلت في نفسي :" أي رجل أنا ؟ ضخامتي الجاموسية، ورأسي الكبير الملبد، ولحيتي الطويلة، وحقل الشعر في صدري قمينة بإخافة ضبع، ثم أخاف من عصفور، يرف فجأة في الدغل، يطير هازئاً أو خائفا مني ؟ انسابت قبل قليل أفعى أمامي فذعرت وتراجعت إلى الوراء أحسست أن قلبي صار في معدتي، واكتشفت أن للأفعى تأثيراً مرعبا علي " [١٩]

إن الذات لا تفتأ تتكرر مأساتها وأفراحها، ولكن ظل الحزن يبقى له أثره الشديد الذي لا يريم، يحدث المبدع، وينفلت من عقاله بين فينة وأخرى ليحرك لواعجه ويحسسه بكينونة مستمرة خالدة لا تموت، وإن نامت طويلا مكفلة بالتلهي أو ما يشبه الغيبوبة الكاذبة، والأديب – كما أشرنا– يعايش واقعه بدقة، بما أوتي من قدرة على الإحساس وبعد النظر، وحنا مينة واحد من هؤلاء الكتاب القلائل الذين مروا بتجارب حية ضايقتهم في الحياة وآذتهم بصنوفها المتعبة لذا نراه في موقف المدافع الذي لا تلين له قناة أمام الأغنياء، قال والدي: "سأرى قائد الدرك اليوم في الكازينو، وأقول له إن رجاله ينامون بينما كرومنا تنهب، وأن وكيلنا ضبط فلاحة تمرش الزيتون في طرف الكرم فضربها وحبسها، ثم سلمها إلى الدرك، وبعد أيام أطلقوا سراحها ... هذا تهاون"

– قالت أختي مستنكرة : "ضربها؟ "

– قال رئيس القلم : "والضرب لم يعد يكفي" .

– قال والدي :"اقطع يد الفلاح اليوم تفرغ غداً "

– أكد رئيس القلم : "نعم تفرغ .. "

تساءلت أختي : " ولكن لماذا ؟ لأجل حفنة زيتون ؟... "

يادست، صاح رئيس القلم.

نحن أطعمنا الفلاحين، قال والدي.

هذا صحيح، قالت أمي [٢٠]

حينما نتتبع هذا الحوار نحس بذاتية المبدع حضوراً وفعالية، إنه ينقل إلينا الآخر كفكر، كنمط وصيرورة، يحيا في ظلها المغبونون من الفلاحين، فكان رد فعله على لسان أفراد لم يتشبعوا بالفكر الحاقد المليء بالكراهية، إنهم باختصار إنسانيون لا يحلو لهم أن يعايشوا ألم الفلاحين أو قطع أياديهم كونهم مرشوا الزيتون أو أخذوا حفنة حبوب إن ذاته تتكلم عن ذاته من خلال شخوصه، ولكنها ترفض استسلامهم وتقهقرهم وانزواءهم خلف آلامهم يجترونها بمرارة . "محال أن يكون جميع الناس من طينة واحدة، هذه النمطية مرفوضة، غير موجودة، ومخالفة للواقع الحياتي، للطبيعة البشرية، فالخط البياني لا يمكن أن يصعد عند الجميع إلى أعلى، ولكنه بالمقابل لا يمكن أن ينزل إلى أسفل عند الجميع، كما تريد الرومانسية المأساوية، أو الواقعية غير الثورية أن تقول ... "[٢١].

إنه يرفض إخفاق الطبقة العاملة، يرفض استسلامها لأنها تمثل ذاته، ولأنه أحد هؤلاء الذين تكدست في حلوقهم أتعاب أزمنة برمتها، إنه يبحث باستمرار عن ذاته وهو يختار شخوصه، " مبحث صورة الذات يرتبط بشخص الآخر وذلك بهدف إعطاء صورة عنه، وبالتالي عن الحاضر علماً بأنه حاضر قد ضم إليه الماضي واحتواه.[٢٢]

ولا ريب أن المبدع لا ينفلت من ذاتيته، إن هناك همّا يحمله ويسعى إلى تبليغه كلما حانت الفرصة، وهذا الهم لا يشعر به الآخرون مهما تفهموا العمل الروائي إلا بعد معرفتهم لواقع حياة المبدع في مختلف وجوهها، ويعمل الكاتب على نقله في جملة سطور، فنقرأها ونتجاوزها ولكنها قائمة تتماشى مع العمل الروائي: "هناك همٌّ لا يشعر به الآخرون أحياناً، وهو همٌّ مركزيٌ يؤثر في نوع الشخصية وفي نوع الحدث اللذين تملأ بهما الرواية وهو: همٌّ البنية (البنية الروائية) كلما كتبت رواية شعرت أن هناك أشياءً أردت، منذ الطفولة ربما، أن أقولها.. فأقولها مرة.. ثم أعيد الكرة فأقولها بشكل ثالث.. وفي كل مرة أحاول تطويراً لنوع الشخصيات، ولنوع الحدث، فهي من ناحية متميزة وهي من ناحية أخرى متصلة بما سبقها، لكن في كل مرة يساورني بقوة الهم البنيوي" . [٢٣]

فلقد تتجلى حياة الماضي في كل خطى الروائي بتناقضاتها وهمومها، لأن مرارة الحزن الذي يتجرعه باستمرار الأديب، تتناسل بكل دقائقها لتسيل مع الحبر فنتوجع لوجعه، ونفرح لفرحه. إنه يحيا مع شخوصه حياته المليئة بالنكبات والاهتزازات، لا ضوابط لها، إنما تنساق انسياقاً أرادته هي فيسمعها المبدع ويتشبع بها، ويحيلها حية لدنة تنطق بالألم الذي سايره منذ طفولته، وها نحن نراه ينطق أمام زوجة الخياط بما خبأته نفسه :"كلنا ساقطون .. في قاع البئر نحن ... " صار حزينا لم ينفعل ولكن صار حزيناً. " في قاع البئر نحن" .. وعزف .. ترك أنامله تداعب الأوتار قليلاً، قال لي: "هذا عجم عشيران" ومن قاع البئر تصاعدت أهات الاستغاثة .. الأجسام تتلوى، تختلج، تتسلق، تسقط، تتسلق تسارع الضرب، تباطأ، خف، خف، تلاشى .. ظلمة .. وجه كئيب .. ليل ... ثم انبثق ضوء .. حي على الصلاة الفجر، وقال لي : "هيا .. نصعد من البئر إلى الرقص "[٢٤]

إن الكاتب يقهر الألم بجعل الشخوص يثورون، يخرجون عن المألوف، يتحدون أقدارهم فهو حينما نقل إلينا البطل الذي هو من عائلة ليبيرالية ورمى به وسط كوكبة من الرعاع على قول الوالد إنما أراد أن يجعله يشاهد المأساة، فتألم ويؤلم أهله، فتكون لذة الكاتب هي الانتصار لهم، للمقهورين، ومن تعبير عن حقد دفين نشأ مع الطفولة ونما مع شخص الكاتب، وهو يرفض أن يعيشها بالسماع والنقل، بل بالتجربة الحية والعميقة أيضا، إنه يؤكد بما لا يجعل مجالا للشك هذه التجربة وهذا التمازج الغريب مع رواياته، ويرفض اللون الذي لا ينقل إليه شيئا مما يزيده معرفة وإلهاما" ولعل فيما أفعله تعويضا عن حياتي الراكدة المملة في دمشق حيث أقضي وقتي في مكتبي بوزارة الثقافة أستقبل نوعا معينا من الأصدقاء والزوار لا يضيف إلى معلوماتي عن الحياة شيئا ذا قيمة، لأن المثقفين الذين ألقاهم لا تجارب لهم، أو لهم تجارب ميدانية قليلة، فهم يراوحون بين المقهى والبيت، وتبقى حياة الناس عالما موصدا عليهم ويبقى المجتمع الدمشقي مغلقا على الغرباء ليس من السهل أن يخترقه إنسان ليس من أبنائه، وهذا هو السبب في أن كتاب البرجوازية الصغيرة ذوي المنشأ الريفي يكتبون قصصا وروايات تفتقر إلى حلاوة البيئة، إلى النكهة الشعبية، إلى دسامة الحياة الشامية الأصيلة، وأغلبهم يتخيل هذه الحياة تخيلا لا أثر فيه للمعايشة الواقعية"[٢٥]. إنه يؤكد حضور ذاته في العمل من خلال معايشته للواقع، والواقع مرصود يظل مخبوءا في الذاكرة، محفورا أبدا، مستمرا جارفا، ينقل لا سيما للمبدعين جميع الأوجه، وتكون الشخصية الرئيسية هي الصورة الأصل لطموحات الأديب وآلامه، وتكون بذلك لسان حاله تنطق بما يعتلج في ذاته وتخترق عوالم الأفراح والأحزان، إنها حاضرة ولا مجال لإخفائها "إن الذاتية تعرف انطلاقتها التعبيرية فعلا حيث تستحوذ الشخصية الرئيسية على التعبير

ويحظى موقعها الخاص بالمنظور السردي المعتمد، وتشكل أفكارها مجالاً قصصياً موازيا لمتابعة الحدث، فيما يسمى"تيار الوعي"[٢٦]

تظهر وأنت تقتفي أثر الرواية ملامح العقلانية التي تعمل على إظهار فعل العقل ودفعه إلى الرجحان، فالذاتية في مراحلها الأولى معبرة عن صراع نفسي عميق لاشك ولكن العقلانية التي تلتها ووجهت هذا الصراع نحو أفق فكري واجتماعي مضى متحررة أكثر فأكثر من الوازع الكبتي، "متجرئاً أكثر فأكثر على القانون القمعي، دون أن يلغي ذلك الصراع نهائيا، ودون أن يعدل في بنية اللاوعي التي تنتجه"[٢٧].

إن الكاتب يحاول فعلا أن يوجه أفكاره توجيها اجتماعيا حتى لا ينحصر في ذاته فينكفيء ويموت، إنه وهو ينقل جميع آماله وأحلامه على لسان بطله، يجعلنا نتدافع مع خطاه لنرى الهمّ وقد زال، وهاهو على لسان بطله يصور لنا جانبا اجتماعيا فيه إحساس بالراحة، بل بقهر الجبن، والتطلع إلى التحرر"وهذا الصيف عندما عدت إلى المدينة كانت حالة من الهياج تسودها، وكره شديد لفرنسا على كل وجه، وفي كل مكان إلا في البيوت التي هي قلاع كبتنا، وفي الكازينو حيث يلتقي المستشار بأرباب هذه البيوت يلعبون البريدج، ويرقصون (الطانغو).. كأن شيئا لا يحدث، وأمرا لن يطرأ، والوضع باق كما كان منذ الأبد، وكما سيستمر إلى الأبد.. ووالدي سكرتير المستشار، وصهري رئيس القلم والفلاحون من الصباح على الباب، والفقراء بأسمالهم وأحيائهم، يثيرون القرف، وحفيظة الأب، وهزء الصهر.. والعائلة تنظر إليهم باحتقار وتعتبرهم نوعا من الحشرات، يكفي أن ترفع قدما لتسحق عشرات منها[٢٨] .

فحنا مينا يرتب لتعبيره، ناقلا أحاسيسه دقّاقة لكنها ملفوفة بآيات الحزن والتحدي، فبيوتات القصور اهتزت بفعل تسرب العقل الحناميني حينما أسكن

ألمه بطل القصة فأصبح المتكلم عنه، الذائد عن آلامه وطموحاته، وأصبحت ذاتيته مرتاحة لجميع ردود أفعاله، إنه ينتقم من أولئك الذين لم يسووهم بأنفسهم، فكانت البذرة التي أنتجها عامل ألم لكن ليس فيه، بل فيهم، أولئك الذين شردوا الفقراء، وأخذوا المهماز وضربوهم على قفاهم وعلى وجوههم، إن الذات المبدعة، لا شك، بإمكانها أن تبرز مدى تأثيرها في العمل الإبداعي، ولذا نتحدث عن تجاربها من خلال شخوص الرواية.

"إن الذات التي تمر بهول التجارب، لا تردد، ولا تخشى أن تتحدث عن تجاربها وكلما كانت معاناة الإنسان سحيقة الغور كانت قوته سحيقة الغور أيضا"[٢٩].

لقد عاش تجارب شتى، وتقلب على نار الحزن في كثير من الأحيان، وكان لهذه التجارب أثرها العميق في بناء رواياته وتأسيس عمل شخوصه، ولا عجب إن رأينا البحر المديد بعنفوانه يصرخ أبدا في وجهه كي يسافر ويشق طرقه، وكان امتداده الأبدي الذي يستسقي منه، ويغامر فيه، فلم يضن عليه، بالتجارب، فأدركت نفسه على نعومتها الأولى ما للبحر من سحر، وما له من جمال، وما فيه من أسرار، فانكب عليه يغمره بالأوصاف، ويشد الحال نحوه كلما كبا به زمن المآسي، آه يقول ويصرخ:"غامروا صوب البحر، واجهوا الخطر"[٣٠].

إنه يتأوه البحر ويخاطر فيه، وينافسه في نواحه كلما التقاه أو استأنس إليه" لم أدخل الخيمة، قرفصت على الشاطئ، جاءت الأمواج من الأعماق صوتها لم يصنع لي بهجة. أنا خنتها اليوم.. تمنيت لو يكف الموج، وتنقطع الشكاة. رحت عبر الظلمة المسدلة إلى امتداد مخيف، أرقب بزوغ ضوء على صفحة البحر"[٣١]. يعرف كل شيء عن البحر، تلاعب أمواجه، هديرها، كلها

عايشها بتجارب. إنه ضرورة لعيش الكائن الحي أو الميت، تغني الروائي المبدع وتجعله بثري قاموسه باستمرار، ثم يجب إغراق ما اكتسب في الأحلام، ولعلها أحلام طاردتنا منذ الصبا ونمت معنا ولم تتحقق. إنها بدايات مستمرة لنهايات لا نعرفها، إنها المتعة التي يعيشها تظل تتكرر في حياته، وقد يخبو أوارها إلاّ تستمر حية هادئة،، حتى إذا حان أوانها خرجت لتعبر بصدق عن كل التجارب لكن في أسلوب جميل خلاق. "ولست أخشى على عذرية المتعة، ودهشة الاكتشاف، وبكارة الجدة، وبراءة التخيل في المطالعة وحدها، بل في الكتابة أيضا وقبلها في الحياة، هذه التي فقدنا طفولتنا إزاءها كفت عن إعطائنا نفسها، وصار النظر إليها بعيني كهل مأساة في التلقي والأداء وفاجعة في العيش نفسه، من أجل ذلك أسعى إلى التجدد دائما في التعامل مع الطبيعة والحياة والحب، ومعاشرة الناس وأجهد للحفاظ على الحلم حيا، إشفاقا عليه من أن يصير حلما ملغى، فإذا صار ملغى أجرب أن أحييه في حلم جديد، أو التقاط توق جديد يضرم في ذاتي النار المقدسة للحب والسفر والدهشة والانفعال. وبعبارة واحدة: للإندغام في الكون مرة أخرى"[٣٢].

لم يعد خفيا مطلقا أن الذات تتبلور عند المبدع وتتسامق ولكنها تخفت أحيانا إلا أنه يحضرها لتلهمه، لتدفع بأفكاره إلى معاشرة أفكار الآخرين، ومن ثم تحيا فيه أنماط متعددة لحياة سالفة كان له فيها حضور الفقير الذي يرى أهله وذويه يتناوبون على التماس القوت، وطلب الرخاء، وأنى يتأتى لهم ذلك؟، ولذا تتجدد هذه المأساة في" زكريا المرسنلي" حين تفاجأ في ذاته، ويُتخلى عنه، أو إنه إحساس بالتخلي، فينأى بآلامه وأحزانه، وتعاوده التجربة فيقوم ليبعث الحياة في أوصالها متمسكا بالأمل، "بفتور تحركت أجمع الحطب، أشعلت النار وشويت السمك، التهمته بدون خبز، واستشعرت تقززا فرميت ماتبقى منه في الدغل،

خطر لي أن أحمل السمكة الكبيرة إلى الغابة، وخطر لي أن أذهب بها إلى حارس المنارة"[٣٣].

إن الرجل عايش بيوت القش وعايش صيد السمك، وعرف خطورة البحر مثلما سخاؤه وبهاؤه، وقد كان لصورة الصبي في الذات المبدعة وجود لم يتغير، ساير الكاتب وآنسه، ومضى معه في رحلته الطويلة حتى كان الانعكاس مصبوبا على الشخوص الذين رأى الأديب فيهم نفسه وهي تكبر، وتناضل، وتفرز آراء واتجاهات هي خلاصة ونتيجة لآلام الأديب.

وقد نحيد على الصواب إذا فصلنا بين الكتابة والكاتب بهؤلاء الذين يتحركون على ساحة الإبداع، "حيث إن الجامع بين الشخصيات المذكورة فيها اتصالها بالراوي أساسا وتتفاوت علاقاتها ببعضها بعد ذلك، فتتقاطع، وتتواصل بناء لتلك الصفة الأساسية، وكأنها إذ تأتي في خضم الهموم على ما تأتي مبالغة في الذاتية كإعلان للتحرر والانطلاق .. بيد أن ما تقبض عليه هذه الذات هنا هو الاجترار تحديدا"[٣٤] تبقى طفولة المبدع مجسدة في ذاكرته، تفتعل المواقف كي تثبت وجودها، وتحيا في رحلة الكتابة، ومن ثم يحس القارئ بمفاجآت حيث نراه ينتقل عبر مسارات ملتوية خارج الرواية إلا أنها من صميم العمل الإبداعي، ومن ضرورياته التي تلح إلحاحا على وجودها خارج النص، تلك هي المجالات التي تظل محتكرة من طرف المؤلف فضاءً لتدخلاته "أنا لا أفعل لا يمكن أن أفعل.. لا أجرؤ، لا أقوى.. أمامهم.. والدك والآغاوات، وهنا .. ما رأيك بقتل زوجة المحامي(...)؟ وماذا فعلوا للقاتل ؟قف في النافذة تراه في طريقه إلى البيت كأن شيئا لم يكن ... وفي كل مكان يقفون له احتراما وينادونه عزت بيك.. وهو أيضا قاتل.. وماذا يفعل أولاده؟ يكرهونه، وماذا فعلت زوجة

المحامي؟ قتلت خطأً ؟ نعم، كان يريد قتل زوجها، ولماذا؟لأنه وقف في المحاكم ضده في قضية إرث. والورثة من أقربائه ومن الفقراء.. تأمل.. لسنا وحدنا[٣٥].

إنه مجال آخر، هامش آخر، تكرر فيه الذكريات ذاتها، تهرب من سلطة التوجه الممارسة على شخوص الرواية، تستنفر بين فينة وأخرى مكوناتها، وتطفو على السطح، لتحكي عن الظلم والقهر، وعن عهد ليس بعيدا عاينه المبدع واكتوى بناره، وبذلك نحس ونحن متمسكون بخيط الرواية أنها أفلتت، أو أنها حادت بنا عن السبيل الذي سرنا فيه معا، "وتفاجئ الرواية القارئ من حين لآخر بهوامش خارج النص متفاوتة، يحتكرها المؤلف لنفسه، فضاء لتدخلاته المتكررة، وتتميز هذه التدخلات بتخلي الراوي عن حياده"[٣٦].

ولأننا متابعون للعمل الإبداعي، ومتذوقون، وساعون لاستيعابه، فإن هذا العمل يجعلنا ننطلق من واقع لاواقعية المبدع، حتى نتمكن من رصد ظاهرة تفاوت البطل وجميع الشخوص المشاركة له، علّنا بذلك نتمكن من الوقوف على حيثيات الرواية ونصل إلى أبعادها، إلا أن الأفكار الجاهزة تظل حاجزا قائما يهيب بنا أن نتملص من تدخلات الراوي(المبدع)، فهو يعذبنا بحُضوره كما صورته مستمرة، "فكل كاتب كيفما كان نوعه أو جنس الخطاب الذي يكتب فيه، له تصور معين عن الواقع والأشياء والموضوعات التي تحيط به، كما أن لكل مبدع رؤية محددة. (بعض النظر عن أي حكم أو نعت)للعالم وانطلاقا منها يمارس عمله ووظيفته الكتابية أو الإبداعية"[٣٧]. ذلك هو إحساس بالزمن الذي انطلق معه، منذ التفكير في الكتابة، وبذلك تتملك الكاتب روح سلطوية تعاين جميع شخوصه وتظهرهم انطلاقا من رؤيته الخلفية "أن لا أبرر شيئا .. ولن أحزن إذا قتل أحد الفلاحين الآغا الذي يضربه، وأعدك إذا شنقوا آغا قتل فلاحة أفرح، لكن الفلاحين لا يقتلون، لا يفعلون شيئا غير الوشاية ببعضهم والنكاية،

أحدهم بالآخر والجميع يخافون وخاضعون لأسيادهم كالغنم .. ووكيلنا، حتى وكيلنا، يضربهم رأيته الصيف الماضي يضرب فلاحا لأنه سرق الزيتون ليلا .. كنت في القرية ولم أتمالك نفسي، وأوقفت الضرب بعد أن أوثق الفلاح العجوز وحبسه ليسلمه إلى الدرك .. ثم كلمني على انفراد . قال لي :"أرجوك يا سيدتي الصغيرة، لا تتدخلي بعد الآن .. إذا رفعنا العصا عنهم رفعوها علينا "[٣٨].

هل يمكن أن ينسى المبدع، وقد ظلت طفولته حاضرة ؟، ها هو يصور وبمرارة وجوه الفلاحين وهم يكدحون ويضربون، إنه أحد أبناء هؤلاء الجوعى الذين حملوا على مر الأيام همّ الفقر ومأساة التنكر، لقد كانت الأرض للأسياد، وكان للفلاحين التعب والشقاء ما فتئوا يلملمون إحباطاتهم وينكفئون على ذواتهم يجترونها، والأدهى أنه يصور حالة مزرية، ولكنها قائمة لا تتبدل في نفوس هؤلاء الفلاحين . إنهم لا يفتأون وبسخرية لاذعة ينقلها المبدع _يوشون ببعضهم البعض، أي أنهم يزيدون همومهم هموما بهذا العمل الحقير، وكأني بالكاتب _و هو الذي يحرك شخوصه كما يحرك لاعب الشطرنج بيادقه_يقول لهم :حسبكم همكم الذي أنتم فيه .. إنه بلا شك يحمل معاناة كبيرة وهي دلالة واضحة على القلق الذي يركد فيه هؤلاء الضعفاء، ومع ذلك فالحقد واضح بجلاء على هؤلاء البرجوازيين، والبديل غير موجود، ولكنه مؤجل الحصول من خلال بعث الروح في الناس كي يناضلوا وينصفوا أنفسهم، إن هذه البنت التي هي أخت للبطل ذكية، فيها نفس الإنسان حركها الكاتب وجعلها تتعاطف وتثور، فانتقلت من سلبية الإنسان إلى إيجابية الإنسان، ورفضت أن تهان كرامة عجوز من عمال والدها . كل ذلك ومثله تذكر وقائعه الكاتب بجميع أحداثه التي عاينها في صباه وانطوى عليه وأخرجه العمل الروائي "إن لعملية

التذكر وقعا خاصا في نفسي وإنني أحن إلى الماضي . وقد يكون هذا الحنين صحيحا، فالمرء نسيج من خيوط حياته التي يعرفها ويحبها ويتذكرها "[٣٩].

ومع ذلك يمكننا أن نقول إن المبدع تمكن أن يحقق لذاته وفي نفس الوقت لذتنا وأن يحرر المسألة من التجرد والتحقيق "[٤٠].

إن نظرة حنا مينة للمجتمع تظهر من خلال الوجوه التي تتزاحم يوميا على طلب القوت، متصارعة مع سلطة القهر الممارسة من طرف الملاكين، ويتجلى ذلك في كلتا الروايتين، ففي الياطر يصور الكاتب صراع الفقراء على لقمة خبزهم، صراعا يتجاوز حدود المأساة، إذ ينقل لنا محاولاتهم الدائبة للإيقاع ببعضهم في فخاخ الملاكين بدلا من التعاون، وتلك قمة المأساة متولدة عن الجهل والخوف .

_لا .. هذا كله لا قيمة له .. كان في جوفه ذهب وماس..

قال لي الصيادون فيما بعد:

"أنت مجنون يا زكريا .. أعطيت زخريادس كل ماكان في جوف الحوت .

_ وماذا في جوف الحوت يا إخوتي ؟

_أشياء كثيرة!

_السمك ؟البطرخ؟الأمعاء؟.

_ذهب وماس؟.

_وخواتم وأساور وعقود..

_حذرتهم :

إياكم إياكم لا تتلاعبوا بي .. لا تخدعوني، من أين للحوت الذهب والماس والخواتم والعقود؟.

قال عجوز فيهم: الحوت يا زكرياء يقطع المحيطات.. يتبع البواخر، يهاجم الأحياء، يأكل الغرقى، وتأمل.. الذين يسافرون غالبا من الأثرياء .. والذهب في جيوبهم والحلي في أعناقهم وسواعدهم

و معدة الحوت لا تطحن المعدن، تفرزه في كيس خاص، وعن هذا الكيس كان يبحث زخريادس، فهمت لقد خدعك اللعين، ضحك عليك"[٤١].

إن حنا مينة يذهب بنا بعيدا في تتبع الأثر حتى يترك للقارئ فرصة تجعله يشكك في مصدر الخبر أو انقطاعه، إنه دقيق جدا، حريص أن يجعلك مقتنعا بما طرحه كأنه حقيقة ماثلة لا تحتاج إلى تأويل، وتتسرب في كل ذلك الذات لتفرز قراراتها بالتهكم تارة واليقين أخرى، فهؤلاء الصيادون حريصون مثلهم مثل الفلاحين في رواية الشمس في غائم، كلاهما غارق في أوهامه، والكاتب يريد منهم أن ينهضوا "إننا نرى في النجربة عوامل القطع الذاتية المتصلة بالبطل، أو بامرأة القبو، والموضوعية المتصلة بحقيقة الآخر والوطن.

إن غلالة الرومانسية التي يلف فلاحية أو جنسية أو عاطفية البطل لا تقدم ولا تؤخر في جوهر رؤيته السلبية للعالم، فالحقيقة الفردية هنا أطبقت على (النحن)و على (العالم)، البيوغرافية حدت العالم الخارجي، وقد ترتب انغلاق زمانها منذ البداية، فإذا ما عدنا ثانية إلى الزمن الموضوعي الذي حدده الكاتب أمكننا أن نقرأ في مكانها وزمانها إرهاصا بما سيأتي "[٤٢].

لا أعتقد أن الكاتب في طرحه أراد أن ينقل مجرد النقل جملة تصورات عن واقع مر به، وتألم لحاله، إنما هدف إلى تحريك النفوس الراكدة، النائمة، وقد أبرز يأسه من حاضره، وتطلعه إلى الجديد الذي تنكشف فيه أحزان هذه الجموع المناسبة بالوراثة وراء عويلها وآلامها، كأنما خلقت لتكون بقايا بشر لبشر أسوياء هم فقط قوادهم وأسيادهم، في حين يكتفون هم فقط بالتقاط الفتات، أنها

تجربة واقعية تنازعت الذات، وتعرشت فيها كما يتعرش اللبلاب أجدرة المنازل "إن الذات تتنازعها عوامل خارجية ونفسية داخلية .. فاليأس من الحاضر وهو بالذات حاضر لم يتغير فيه شيء، إنه نفسه إن لم يكن الماضي ما يزال يبسط ظلاله وهيمنته .. مما نتج عنه الشعور بالضياع والتيه وانفصام العلاقات

.. مثل هذه العوامل تجر إلى الإنسياق للرقص، وبيان اللاجدوى ، ومن ثم الإخلاص لسُكنى اللغة والمعرفة "[٤٣]. ذلك ما عاشه الكاتب وفرض علينا أن نعيشه بدورنا، حالة السلب التي تخبط فيها شخوص الرواية إذ أظهرهم أشبه بآلات غير عاقلة لأنهم لا يتحركون، إنهم مجتمع متقبل توجهه كيفما تشاء يمنة ويسرة تدفعه أماما وخلفا، ويبقى تابعا منقادا "أن ثمة آلات غير عاقلة (فقدت شعورها الإنساني)"[٤٤].

ويساير الكاتب واقعه من خلال شخوصه أحيانا فيشرب من كؤوسهم ويخطو معهم خطواتهم ولكن بشيء من التحفظ والتريث. يقول حافظ إبراهيم عن البؤساء : "و لولا أني أشرب بالكأس التي يشرب ذلك الرجل العظيم، لما وصل مبلغ علمي إلى مبلغ علمه، ولما سبح يراعي في قطرة من سيول قلمه ولو أن لي قلما من أعواد أشجار الجنة، وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى وقد تلقتني البلاغة من كل جهة بفضلها، فسموت إلى لباب مصاصها، وأخذت منها حاجتي، لما حدثتني النفس بتعريب ذلك الكتاب، لولا اتحادنا في الألم وتشابهنا في الشقاء[٤٥]. هذا كاتب يعلن مدى تأثير الحالة النفسية "الذاتية" في العمل الإبداعي إن "حافظا" واحد من المسحوقين البسطاء في المجتمع حركته رواية "البؤساء" لما لها من ارتباط بوضعه كإنسان هو "المحصلة الأخيرة لتاريخ البشرية إلا أن الغد سوف يتجاوزه، صحيح أنه الخاتمة النهائية لما سبقه من تطور"[٤٦]. إلا أنه في ذات الوقت يسعى إلى أن يكون محاميا للبؤر الخفية التي

تشبثت به، وجعلته يقوم بعمل المحاماة، تكبر معه معاناته، وتثمر العمل الإبداعي الذي يخلد زمنا أبديا، كون الحديث يستمر عاملا في الخفاء حتى يحس أوان ولادته، حيث تتبلور انفعالاته وردود أفعاله، وتمتزج بكثير من ألوان الذاتية "في الحب أو الكره، في التذوق أو الفهم، وفي عملية استخلاص الجوهر التي هي كل هدف الكاتب في نهاية المطاف "[٤٧].

لهذا تتماسك جزئياته وتتلاحم لتخلق منعطف البوح، "لماذا نهرب من الواقع حين يصبح قدرا لنا ؟، أنا لست بهلوانا أسير على حبل مشدود حافظا بتوتر باهظ الجهد، التوازن الذي لا يمكن الحفاظ عليه "[٤٨]. إنه خاضع مشدود إلى واقعه المكبل بالفقر والتشرد والعياء، إنه مؤمن بقدره، مستسلم له، فكانت نقمته عليه لأنه لم يتبدل، لم يشأ أن يتبدل، وكل الأبواب بمزاليجها مغلقة، فقط كوى صغيرة من الأمل تتبدى، كما تظهر ثقوب في ثوب أسود مديد . وها هو على لسان معلمه الخياط في رواية "الشمس في يوم غائم "يذوب في ماضيه وتتضح ذاتيته" أن نلعن الشر، قال الخياط، فهذا فضيلة عاجزة. لنفعل الخير وندع الشر يلعننا. لنفعل ما نعتقد أنه حق لنخسر بسببه سمعتنا الحسنة... مصيبة الناس يا ولدي أنهم يخافون على سمعتهم الحسنة، ومن أجل ذلك يصبح حسن المعاملة رَسَنًا مزوقا في رقاب حمير تلبس ثياب بني آدم. إننا نحن الفقراء والأشراف والطيبون من جميع الأصناف، نخاف على السمعة الحسنة، على هذا الرسن الذي صنعه الأقوياء والأشرار من جميع الأصناف، وأعطوه لنا لنضعه في رقابنا ونتمسك به مزهوين. القيد ليس من حديد فقط. السمعة الحسنة قيد أيضا ترجمتها الطاعة، التسليم بالواقع، بالظلم بالجوع، حتى نهبط لك من السماء سلة فيها طعام، ليس فيها مقصات لقص الأغلال، السمعة الحسنة غل.. أنا رفضت السمعة الحسنة، انتصر في معركة، يبرر لك النصر سمعتك. أخسر

تسلبك الهزيمة كل سمعتك. أرقص يابني أرقص _اضرب الأرض، أيقظها، ابنة الكلب هذه، أيقظها"[٤٩].

إنه يلبس وبعمق شخصية الخياط المعلم، يحيلها نافخا تنفخ فيه روح القوة، والتحدي، هكذا يحلم، وهكذا يحكي، إنها سيرته عبر مراحل متعددة، والسيرة"حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[٥٠] .

إنه يقرر البدء، ويقرر أيضا إعلان تحديه على لسان الخياط وتنساب المتعة الكتابية، فيكشف لذتها، ويمارسها بعنفوان، وتمهد له طرق التخيل، ونراه يقول ذلك صراحة"ولست أخشى على عذرية المتعة ودهشة الاكتشاف، وبكارة الجدة، وبراءة التخيل في المطالعة حدها في الكتابة أيضا، وقبلها في الحياة، هذه التي فقدنا طفولتنا إزاءها كفت عن إعطائنا نفسها، وصار النظر إليها بعيني كهل مأساة في التلقي والأداء"[٥١].

هذا هو"حنا" في مسيرته الإبداعية يمضي إلى أمام لكن قلبه وجميع حواسه راسية في ميناء طفولته، وهو يستنفرها في كل عملية مخاض أو ولادة. فالتخيل والانسياق وراءه لا ينفيان قطّعاً وجود تلك الصلة الحميمية بين الشخوص والذات المؤلفة، إنه حي، حاضر غائب، على حد قول فيليب لوغون:"ليس المؤلف مجرد شخص، إنه شخص يكتب وينشر، ولأنه متواجد خارج النص وفي النص، فإنه يعتبر صلة بين الاثنين، ويتجدد باعتباره شخصا واقعيا مسؤولا اجتماعيا، منتجا لخطاب في نفس الوقت"[٥٢].

هو كذلك فعلا، شخص ينتج الآخر وينتج ذاته"يا ربي كم صارت نفسي الجبانة بغيضة إلي في تلك اللحظة! حقدت عليها لا على شكيبة، قهرتني شكيبة

هزمتني. هزمني زوجها لكن هزمني قبله زخريادس ابن اليونانية، والكلب الذي نبح في الليل، هزمتني الدنيا قبل أن تهزمني شكيبة"[٥٣].

إن العنصر الفاعل الذي يتكلم ويركز على المحور الذي يحرك النفس يزج بها في عالم الإبداع، يقحمها كي تتحلل من كيانها، فتثور سنوات الحياء مزهرة، وينتابه شعور الحسرة القاتل، لأنه ضعف في لحظة ما، لا لأنه جبان في قوته وشراسته، بل لأنه في أعماقه طفل حيا بخلق اتسم باحترام الناس حتى وهم غرباء.

هذا الذي يحيله حنا مينة، ويتمادى في رسمه في جميع اللوحات التي يصبغها بريشته كفنان متمرس، حاذق متطلع، راغب في التخلص من كل السلبيات والأوجاع المؤلمة التي تكررت في حياته، ومع ذلك ظل حريصا على الالتصاق بها متمسكا بدقائقها رغم ازورارها عنه، "لقد تعلمت منذ صغري أن أزداد التصاقا بالحياة كلما ازورت عني، أدخل فيها كلما أرادت وضعي على هامشها وأن أعيش بين الناس، فهناك يتبدد كل شعور بالأسى، وتنفتح لتقحم سبلٌ لم يكن يحسب حسابها"[٥٤].

إننا إزاء هذين العملين حاولنا رصد بعض تأوهاته وأوجاعه، وقرأنا بعض ما كتب عنه، وفي ظلال السطور تخيم روحه، وتحدثنا، وتسمعنا أتعابه ولكن بلذة المنتصر الذي تخطى عقباته الكديدة الممتدة عبر مسافات طويلة لا يقهرها إلاّ صاحب نفس راغبة طموحة ترفض الانكسار، وتتخذ من الألم سبيلا للوصول إلى أعلى، حيث ترى نفسها.

هذا هو حنا مينة المبدع المتطلع، المتكرر في ثنايا إبداعاته، وكيف لا وهو الحلاق والبحار والكاتب والمدرس... إلخ، وفوق هذا الرحل الذي ترك نعيم أوربا ليصلى على جحيم البلد.

أثر البيئة في الروايتين

إن المكان لا يكون منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية...

وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد. ولقد قام المنظرون الألمان بعد "روبير بيتش"R . PETCSH(1934) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما Lokalو Rouni أما الأول فقد عنى به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقدسات والأعداد ومشاعر الشخصيات في الرواية . وانطلاقا من هذه التميزات ومدعما إياها بالأمثلة الملموسة، قام هيرمان ميير H. MEYER بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دورا مهما وأساسيا في التخيل الروائي"[٥٥].

أما الفرنسيان جورج بولي وجيلر دوران [٥٦] فقد درسا الفضاء الروائي لذاته ولم يقوما بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي والأنساق الطوبولوجية الأخرى في العمل، والحال أن المكان لا يعيش بعيدا عن باقي العناصر السردية، بل ضمن أنساقها يحيا، وبه يمتد وينمو. والرواية الحديثة جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة. وأصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية. ولم تخرج روايتا الكاتب عن ذلك المعنى إذ تعددت أماكن الروايتين وتنوعت، واتضحت ملامح الشخوص المرتادة لها من

خلال نمو الأحداث، ومن خلال انتماءاتها الاجتماعية والسياسية والفكرية، وبالطريقة نفسها تتحول أفكار هذه الشخوص بناء على تكوينها الاجتماعي والسياسي والفكري وارتباطها بالمكان، بالمنهج نفسه تلاحمت به، وتشكلت رؤى وصورا حسية تفاعلت مع واقعها السالف الذكر. وتغذى الحدث بذلك، وازدادت الخيوط الروائية عمقا، وأواصرها شدا، وجميع الأمكنة فضاءات. فالقصر مكان انتقال خصوصي يجتمع فيه الأغنياء"وأصحاب الجمع والمنع"على حد قول الجاحظ، هؤلاء متمردون على الإنسانية لأنهم يبحثون عن الزعامة، بل يرون الزعامة حكرا عليهم دون سواهم.

إن الحيز المكاني الذي جرت فيه الأحداث، وبني فيه البيت (القصر) وبيوتات الطبقة الشعبية، أو حتى المتخيلة منها كلها تمثل بناءا متكاملا يشارك بعضه بعضا في تحقيق مكانية الحدث عن طريق الخطاب الروائي.

فالقصر، وبيت الخياط مثلا، جزءان من البيئة، وكلاهما مكان منغلق لأنه ينفرد بخصوصيته. ولأن فيه تتم الخلوة الخاصة بالبطل، فيطلق العنان لخلوته، لمخيلته كي تستريح بعيدا تستحضر الذكريات وتصنع التصورات، والصور ذات المشاهد الحالمة، ويأتي شرب الخمر في هذا الحيز(الكازينو) كعامل مساعد لبروز التداعيات والكشف عن نشاط من نوع خاص سما به أصحابه عن باقي الفئات الفقيرة، إنه الفاصل بين فئة غنية تمتص جهود المتعبين، وأخرى فقيرة منهكة مستخدمة ولا ترقى إلى مستوى هؤلاء لأن البطل وهو ابن عائلة راقية غنية، شارك رغم انغلاق المكان الطرف الآخر مأساته، ولملم بعضا من آلامها إلى داخل القصر، إلى هذا المكان الذي سماه القلعة، وهذا المكان"لا يخلو من النمذجة والتنميط، فهو مكان يتكرر في أغلب الروايات، وهو كذلك مكان محدد ومفعم بالدلالات"[٥٧].

لقد بات المكان قلعة، موصوما بهذا النعت لما يحسه الداخل إليه من جمود وتواتر الألوان، وكثرة الأروقة، فهو أشبه بمتحف، بل بقلعة"فهو يحلم أن يتنفس قليلا من هذه القلعة"[٥٨].

فلها سمتها دفعت به إلى معرفة نمطية الحياة بها، فأراد أن يتنفسها.. إن ذلك النظام المرتب الذي سار عليه البيت جعله فعلا أشبه بثكنة عسكرية، فأوقات الطعام واحدة وشرب الشاي واحد والخروج إلى الكازينو ليلا واحد، إنها دقة أصحاب القلعة في الحفاظ على مواعيدهم، وحين يجلسون إلى المائدة يكون النظام نفسه"في البيت كان والدي قد تصدر مائدة الغداء والتهم طبقه الأول". رئيس القلم"كان إلى جانب شقيقتي، ومن جنح الدجاجة انتزع عظمة رفيعة ذات فرعين فاقتسماها وتراهنا في لعبة التذكر"[٥٩].. ويدور الحديث معبرا عن حالتهم كأفراد ميزتهم بيئتهم عن غيرهم من الطرف الآخر"كان الحديث الدائر حول موسم الزيتون، وخبث الفلاحين، وسرقاتهم، قال والدي:"سأرى قائد الدرك اليوم في الكازينو، وأقول له إن رجاله ينامون، بينما كرومنا تنهب""[٦٠].

ويتمادون في حديثهم معبرين عن نمط حياتهم المرتكزة إلى بيئة استغلالية، تعمل على إذلال أفراد الحي الآخر، إنهم مدعومون من قبل فرنسا أبا عن جد ليحافظوا على هذه الثروة، وليكونوا خداما وهم حاملون تسمية من التسميات الباهتة التي يتباهون بها على غيرهم من الناس. وليست القلعة إلا مكانا واحدا مغلقا لذا أصبحت الأفكار فيه ذات اتجاه واحد هو الاستغلال . وفي هذه الأمكنة عمل الكاتب على إعطائها نوعا من المرجعية التاريخية حتى يجعلنا نحسها، ونتمازج بها وإلا انعدمت هذه المرجعية ودفعتنا إلى الإحساس بأنها خرافية... "و الأمكنة التي ذكرها البطل كشاهد، أمكنة صنعها الواقع، وحفرت في الذاكرة "، كان جدك . اسمع .. انظر إليه .. كان قنصلا فخريا تعرف ما هو

القنصل الفخري ؟ كان لا يمشي على الأرض، وعلى درج السراي يتقدمه قواص لينفتح له الطريق، الوالي بنفسه كان يقف له دائما، وجدتك لا تدخل فراشه إلا من أسفل السرير، كان يفك مشنوقا، وعلى بابه، على بابنا هذا، يقيل الناس، كالغنم في الظهيرة، بانتظار أن يخرج ويحظوا منه بلفتة، أو يصغي، وهو يسير إلى شكواهم .. ثم هذا أنا .. وهذه الأملاك . وسمعة هذا البيت، ومكانتي في المدينة .. أتقدر ما هي المكانة ؟ما أظن .. إلى النار "فولتير "و"روسو" و"مونتسكيو" أرسلتك للحصول على شهادة لا تقرأ هؤلاء الأوغاد.. أنت حفيد هذا الجد.. أسمع أنظر إليه.. إكراما لذكراه.. أقول لك إكراما لذكراه.. لا تعذب روحه، لا تلوثها، لا تجعلني أخجل بك أمامه يوم القيامة، لا تدعني أحني رأسي وأنا أمر أمام صورته"[٦١]. لقد تمكن الكاتب أن يأخذ بأطراف البيئة، وأن يجعلها زادا استزادت منه روايته، إنه خبير بصنوفها، توغل في نفوس هؤلاء الذين لا يحلمون بغير المجد على جماجم الفقراء، واندس إلى أسرارهم فنقلها إلينا، وجعلنا نشاركه تبرمه فنمقت هذا التصرف المشين، بل جعلنا مرتاحين لذلك التمرد الذي جاء على يد الفتى البطل .

البيئة هنا غير البيئة هناك، والتفكير هنا غير التفكير هناك، هنا الكبرياء هنا الزيف، هنا امتداد المدينة القائم على الخداع والنفاق، فلابد من التهكم منه، لابد من كشفه للناس كي يتجنبوا هذه الخديعة والوهم"إن حنا مينة يرفض هو كذلك عالم المدينة القائم على الغش والاستغلال واستلاب إنسانية الإنسان، ذلك العالم الذي كاد أن يحول الإنسان إلى وحش"[٦٢]. وهو ما نراه في هذا الجزء من الوصف الذي أطرى به القلعة، وهو يجسد رؤيته الفنية والفكرية، وإن أتخذ الرمز وسيلة للتعبير عن هذه التوجهات التي تساير واقعه الاجتماعي والسياسي،

إنه رجل واقعي، حمل الواقع أداة ووسيلة وانطلق بها يناقش ويفضح تلك الصور المزيفة التي تبرقعت واقتنعت المكر والكذب.

ما أسوأ هذه البيئة، لكن ما أجملها في يراع الكاتب، إنه يقززنا بوصفها مليئة بالأحقاد، مترعة بالبخل والمكر، وقد كان لأطراف أخرى اتخذت البيئة ركيزة وأساسا وجودها. "غادرتني أختي مسرعة كأن تيارا كهربائيا أصابها، تركتني وحيدا . الحميع أصبحوا واقعيين .. وما استطعت أنا نفسي أن أنكر هذا الواقع .. ثمة حرب، هذا هو حرب من طرف واحد..

والدي محارب، وكيله محارب، وكل الملاكين والوكلاء محاربون.. إذا لم نضرب الفلاحين ضربونا... أحسست أنني أسير معهم، أحطم، أحرق، أرقص وأغني مثلهم، وهاهي أختي بالمقابل تزدري الفلاحين تحبEl-Jacobiste في القصص.. وتزدري الفلاحين في الواقع"[٦٣].

إن الكاتب لما يتمتع به من خبرة في سير أغوار نفوس هؤلاء الأغنياء بحكم الحياة البيئية التي يحيون فيها اندفع يتهكم منهم، فهذه البنت تحس بالرحمة كلما قرأت عن ثورة الفلاحين المحتقرين، ولكنها بالمقابل تزدريهم في واقعها، إن الفتى يريد أن يصل معها إلى درجة الإقناع مع أي طرف هي؟" لقد رسم الكاتب شخصياته ومنحها ملامح عامة وخاصة في آن واحد، عامة لأنها طرحت دون أسماء وأكسبت دلالة الفعل، واقترن وضعها بوجودها الاجتماعي، وحجم دورها وسعة المكان الذي تتحرك فيه، فهي مشدودة مكانا وزمانا لكي توضح واقعا تعكسه دون أن يعني ذلك شذوذ وضعها في زمان ومكان آخر إذا ألغيت بعض حدود الفصل التاريخي، وهي عامة لأنها ذات أحجام فعلية قائمة، هي نماذج تعبر وتطرح وضعا اجتماعيا أوسع. لكنها خاصة لكونها صورت في الرواية ضمن الحركة والممارسة والحوار والمشاعر بدقة"[٦٤]. فالبيئة اجتمعت

فيها تناقضات الحياة فيها الإذلال وفيها الاستغلال، ومنها نهل الكاتب، وتمكن أن يوظف هذا الزخم في كتاباته، لقد تمكن من توظيف عناصر بيئته بدقة متناهية مثَّلتها ظروف حياته، كامل في خطابه بين السرد والحوار، وتخلص من اللغة التقريرية"كان بيت الخياط في الطابق الثاني لبناء قديم، الطابق الأول قبو مهجور كما بدا لي في الزيارة الأولى، بابه قنطرة حجرية معقودة على شكل قوس، وراءه امتداد مظلم، وكان الباب خشبيا فيه شقوق يظهر منها نثار التِّبن، وإلى جانبه بنفس الحجم والشكل، باب خشبي آخر، كنت قد رأيت حمارا معقورا يخرج منه، يشده صاحبه من رسنه ويشتم، وفي الوسط مدخل حجري يتصاعد منه درج تآكلت بلاطاته، يؤدي إلى بيت الخياط في الطابق الثاني، الذي يتألف من غرفة مستطيلة تستعمل للنوم وللطبخ والجلوس، وفيها الحلبة التي رقصت فيها، ومقابلها، وعلى جوانبها غرف يسكنها آخرون ويستخدمونها لنفس الأغراض"[٦٥].

"إن هذا الوصف الدقيق لواقع حياتيٍ أليم ينم عن أوضاع بيئية حزينة غارقة في فقرها وعجزها، وإن حنا مينة وهو ينتقل بنا من موقع إلى آخر يعرض علينا في أغلب رواياته عالما متدهورا، فالخطر الخارجي الذي يهدد العالم الاجتماعي والذي يعيش فيه البطل يدعوه إلى الانسجام مع وسطه الاجتماعي وبيئته في الروايات ذات البطل الإيجابي، ويدعوه كذلك إلى أن يحمل وعي مجموعته"[٦٦].

بيد أن البطل في الروايات التي عايشناها والتي نحن بصدد معرفة كنهها وحيد في نهاية المطاف، لا سند له ولايد تأخذ بيده نحو الخلاص، ويبقى أمام عالمه عاجزا عن المواجهة. "لقد ألقيت نفسي في مياه الوادي العكرة وها هو

الاختناق، هناك يخنقونني، وهنا أيضا المرأة تشد على خناقي مثل والدي ورئيس القلم"[٦٧].

لقد تفاقم وضع البطل وران اليأس عيه فبات بين نارين، وينقل لنا الكاتب أوضاع ومأساة هؤلاء بنقل بيئتهم التي يحيون فيها، إنها بيئة عكرة، مريضة، مليئة بأدران البشر، إنه يصف لنا بيت ساكنة القبو فيقول:"كان السقف عقدا حجريا، والكلس الذي مرح به عام من الأعوام قد اصفر، اسوّد، تبقع بالرطوبة، وغدا بياضه رماديا كالضوء الذي يأتي من الباب والكوة، كالأسى الذي في قلبي، كاللون الممتقع في وجه الفتاة، ولم أعد قادرا على الاحتمال"[٦٨].

إنه بين احتمالين:احتمال أول هو وجوده لدى امرأة القبو التي تمثل طبقة الفقراء، واحتمال ثان طبقته الاجتماعية التي تمثلها البرجوازية.

إن الكاتب يعتمد في كل ذلك رسوما حقيقية لبيئة قائمة بكل تفاصيلها، مستنفذا جميع مخبآتها كي يغوص في نفسيات الناس، فكانت أقيم راسخة رغم سعيه الدؤوب في أن يجعل من البطل ذاتا من الذوات، ويدفع به إلى التعالي، إلا أنه ينزل ليتأصل كما تأصل الكاتب بتلك الروح النقية التي تمشي على فطرتها. "إنها قيم الفلاحين والعمال الذين يستغل جهدهم الإقطاع والرأسمالية"[٦٩]. لقد تعاقدت الأمكنة وارتبطت مع بعضها، وصنعت حدثا ظل يتجاوب مع رؤية الكاتب، ولكنه أيضا أثقل على البطل الذي تنازعته عاطفتان، عاطفة القلعة وما داخلها، وعاطفة الكوخ، إنه يتحسس ألم الفتى في وحدته من خلال المونولوج الرائع المنبني على ذات مشتتة منهارة، باحثة، تواقة، مستكينة، متحركة لكنها تظل فاعلة في الحوار، محركة دولابه، والكاتب يتابعها، يمسك خيطها. يناضل مثلها، يحمل ثقل التشتت، ويدفع بالمجذاف قاربه نحو رؤية واقعية، يعتمد من خلالها إلى وضع الفتى موضعه الذي يليق به كمناضل و"يحاول ردم فجوات

التعالي البرجوازي فيها"[٧٠]. لكنه يتأرجح بين حدين، من جهة أن يتخلى عن الكثير من الامتيازات الموروثة / ثم أن يجهد من أجل الوصول إلى حالة من الاستقرار، ويحاكم ذاته"[٧١]. "هم مع التانغو وأنا مع رقصة الخنجر وعلي أن أختار"[٧٢]. ثم يواصل الكاتب السير مع هذا البطل الذي صنعه وصنع به حدثه الروائي فيسمعنا ذاته وهي تبوح بسرها، وتغمسها في الألم المبرح. "ها أنا بعد كل نواياي أجابه بشك من الخياط ورفض

المرأة وأَحْمِل إثم الطرفين المتقابلين في المدينة، في القلاع مذنب لأنني متعاطف مع الأكواخ، وفي الأكواخ مذنب لأنني أنتمي إلى للقلاع"[٧٣] .

لقد كان قطعة قماش تصفعها الريح متأرجحا في هذا التردد، والكاتب هو الذي أراد له ذلك، والاعتقاد راسخ في ذات الكاتب لقد مر بمراحل مظلمة في حياته، عاش الفقر طويلا ومارس مهنا كثيرة، ورأى البرجوازية نهمة تمتص دماء الفلاحين والعمال والفقراء لا تشبع تطلب المزيد كل يوم. هذا الكاتب يريد لبطله أن يتمرغ على نار المعاناة أن يحترق بها حتى يحس بوقعها وبلظاها يحرقه، إنه يزج به في أتونها، ويريد له الالتحام بالطبقات التحتية، وأن يكسر جميع الحواجز الموروثة، لكنه يظل إنسانا يتملكه ضعف بشري مبرر، فهو يتردد، يحاول وينثني، يتقدم ويتراجع، يصمم ثم يحجم، إني معلق بخيط لا يرى في سقف ترددي الملعون بين حياة مريحة راكدة جاهزة، صنعها جدي القنصلاتو، وحياة متعبة شقية علي أن أصنعها بنفسي"[٧٤]. وبين هذا وذاك تستمر البيئة حاضرة غارقة في فجوات الذات الساردة تأبى العدول عن موضعها، تهيب به أن يقول فيذكر وبقوة هذه البيئة عن وعي وعن غير وعي، كونها راسخة في الذاكرة، ممتدة الجذور، اتخذت شكل الأفعوان المرعب في صورته الحاضر في كلامنا وفي جميع حيواتنا.

لقد اتخذت الرواية اطارا خاصا لكنه ليس غريبا، إنه البيئة الاجتماعية الشعبية المسحوقة فكان مكانها المفضل الذي دارت فيه جميع الأحداث وتواتر وجود الشخوص، وقد تمكن السارد أن يبرز رؤيته التقليدية للإنسان العادي حيث نراه يعي مستقبله"الخياط يدعوه إلى أن يدق الأرض، دققت الأرض بقدمي مفتتحا الرقص كما علمني الخياط"[٧٥] .

لقد كانت مطوقة لكنها متطلعة تريد تمزيق الشراشف التي على عينيها، إن جميع هؤلاء القادمين الساكنين الملهوفين طبقات شعبية لكنها تعرف نهاية أعدائها وتعمل على تكريس نظرة الوعي من خلال التبصر، إنها جميعا مغموسة في بيئة متسمة بالشمول والعمق، لقد ظهر لنا المجتمع في حقيقة الأمر واضحا تتصارع فيه طبقتان، إحداهما حية عارية، والأخرى ميتة تريد أن تحيا، وهي جميعا قائمة على صراع وديناميةّ، وقد اهتم الكاتب بتصوير جوهرها وتصوير العلائق الاجتماعية من الداخل، "إنهم هناك يجتمعون حول رقصة الخنجر تحدوهم رغبة في معرفة القادم الجديد، الراقص الذي أنزله الكاتب من برجه العاجي، لتنزل معه الكبرياء التي أحاطت بالأغنياء، فكانوا جميعا يظهرون نفس الرغبة لرؤية ذلك"فتألّق الخياط سرورا لقراري وطفق يعزف رقصة الخنجر، ويوقع برجله اليسرى ويحفظني كيف أنقل قدمي، وأخطو، وأدور، وأبسط ذراعي أو أحركها ويهتف حين يعنف الإيقاع ويشتد دق القدمين بالأرض"آيواه.. آيواه.. "[٧٦].

هكذا علم المعلم أو الخياط هذا الابن الذي تمرد على أعرافه، ورفض الانتماء–على الأقل ظاهريا–إلى الطبقة التي انتهزت ضعف البشر من الفلاحين والعمال، فأكلت عرقهم واستعبدتهم، إنه يطرح بعمق نظرته الحاقدة–إن صح التعبير–وكيف لا وهو الذي مارس المهن وبدأ الاشتغال في سن مبكرة، عمل

في الميناء أول الأمر"ولما انقطع العمل في الميناء اضطر حنا مينة للعمل لدى عائلة ثرية كلفته برعاية أحد أطفالها ومنذئذ لم يعد يجد حرجا في أن يبحث عن عمل في الميناء أو في الكراجات، وفي البحر أو في الريف، فاشتغل محضرا مساعدا في إحدى الصيدليات وصانع حلاق، وبائع خضار كما اشتغل في مقهى وملعب للتنس، وفي أحد الحقول، كما باع الجرائد أيضا قبل ان يصبح في السابعة عشر من عمره(رجل مهنة)"[77].

فهذه المهن جميعها مرتبطة بمكان وزمان ولا ريب أن هذا المكان ظل يحفر في الذاكرة، ومن ثم جاءت شخوصه منبجسة من صدر الحياة مثله يحملون نبضها وألقها يلتحمون بشكل خلاق بالشؤون البشرية، في نبضها يتفاعلون ويمارسون تميزهم لأنهم يلامسون الأرض بكل أجزائهم"[78]. وهل يعقل في خضم هذه الأمواج المؤلمة التي تصارعت والروائي ردحا طويلا أن تغفل أو تأخذ طريقها إلى الزوال، وقد استقى الكاتب هذه الرؤية البعيدة منه، وتشكلت أعماله جلها من بيئته، وانعكست نفسيته على شخوصه-رئيسيين كانوا أو ثانويين-"والعمل الفني بتسجيله صور العالم إنما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي أبدا مؤرخا تسجيليا محايدا لقضايا عصره"والاتجاه الرئيسي لهذا العصر"[79].

ذلك هو الكاتب يتعامل بنظرة ثاقبة مع رواياته يلتصق به شخوصها بشكل مثير للدهشة"إنه لايلامس الحزن الإنساني يتعاطف بشفقة حيادية بل يلتحم بشكل تفجيري إحراقي ليشعل العالم القديم مبشرا بعالم جديد، من خلال رؤية فلسفية عميقة لقوانين التطور"[80].

إنه يقتحم انطلاقا من بيئتهم "بيئته"كل المخاوف، يقتحم الظلام، ويسبقه مبشرا بيوم جديد، يوم يتخلص فيه من وديان الشقاء، وداعيا العمال الكادحين

بأن يتطاولوا بقاماتهم، فوق السحاب، إنه يضع عن نفوسهم الخائرة قوة التحدي، لأنه فيها، ومنها ينتقل عبر المسافات الشاسعة بالعري والجوع والشقاء فيعبد لها الطريق، إن شخوصه التي جبلها شخوص متفاوتة في تطلعاتها، في نفورها، في ضعفها وفي ضياعها. وما يحمله له من حب وكره وحسد كان سببا في صنع عظمتها وبقائها حية لا تموت"إن عظمة شخوصه التي يكن لها الحسد والحب والكره تتأتى من كونها تعانقت مع شعاع قوته الداخلية الفائقة، لتتحدى جسمانيته الفانية، ليس حديثا بالميتافيزيقا، بل حوارية التضاد بين أبدية دفقة الكون وهيولاه، وفنائية قوامه الخارجي الذي يحكمه نفي النفي"[٨١].

لقد جسد من بيئته قدراته ورؤاه وتجلياته، وتمكن من صنع أشكال شخوصه بأحداث متنوعة لكنها حقيقية، واستغلها استغلالا أمثل فجعلها مادته التي بها يستعين على بلورة أحداثه وصنع مجالاتها، ومنح الفضاء الأكبر لإفرازاته فقرّب إلينا الصورة مجسدة في الخيال، ونقلنا من حيث نحن ننظر ونراقب إلى موضع الفعل فعشناه بجميع حواسنا، وتفاعلنا معه على أنه صورة نلمسها وتلمسنا، تحكي لنا ونحكي لها!إنه الروائي الذي عاش في بيئته، وتمكنت منه بيئته فوظفها في أجل المعنى.

أثر البحر في العمل الروائي

إن الكثير من الناس يتعلقون بالمكان الذي عايشوه أو عاشوا على ترابه، وتلحفوا بسمائه، وما بالك إذا هذا المكان هو البحر.

والبحر يختلف عن كل الأمكنة لما يتمتع به من سحر، وما أحاطه به الناس على مر العصور من قداسة، والبحر لغة ليس سوى حيز ممتد مترامي الأطراف، تشكل بفعل عوامل كثيرة، لكن ما دوره في العمل الإبداعي، وبالضبط في حياة المبدع"حنا مينة"؟، ولكي نلج عالمه نفتح كلامنا بمقولة الكاتب نفسه حول البحر"أقول للناس غامروا صوب البحر"[٨٢].

وبهمّة وعزيمة لا يفنيان نراه يصيح صياح المعجبين"أنا أديب الحر، أنا البحر، عشت البحر، أعرف البحر، رأيت الموت، عشت الخطر في المركب أثناء العاصفة والمركب يلهو به الموج كما يلهو بعلبة فارغة، الحبال تتقطع، الأشرعة تتمزق، البحارة يصلون، محنة البحر جنون البحر.. "[٨٣]. ثم يردف وفي كبرياء وتحد أنه أديب البحر وأن تكون بحارا.. البحار ينتزع ملك البحر، وهناك أدباء عملوا في البحر ولكنهم لم يستطيعوا التعبير عنه، إنها بداية الرحلة الطويلة مع هذا المكان الموحش الجميل، المنكفئ على ذاته الساحر الذي لا يضاهيه جمال، ولا تقربه ريشة فنان، لاختصار إنه البحر"إنه المكان الذي لا يتجاوز قيمته إطارا صرفا ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم، والأحداث ودلالاتها، فيكون وصف الطبيعة والمنازل والأثاث، وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتهم النفسية وحتى انتمائها الطبقي"[٨٤].

إنه الكاتب حيا البحر بكل قواه، والتصق بها كمكان ارتبط بديمومته، إنه يتألم، يبكي، تتصارع في ذاته جميع أشكال الألم، ولكنه سرعان ما ينسى ذلك حينما يلتف بأبعاده حول البحر، "وحين رفعت رأسي كان البحر الأزرق بركة ملوثة بالدم أمامي، والسماء كئيبة ثقيلة فوقي، والريح نواحة من حولي"[٨٥]

ولننظر هذا الوصف الرضي التبدل بحكم المعاناة النفسية القاتلة التي تجز شرايينه، وتهيب به أن يتحداها، لقد تقابل مع ابنه الذي ظن أنه في عداد الأموات، ولكنه يحيا في داخله بأوصاف البحر، فالريح تنوح والسماء ثقيلة والبحر الأزرق بركة ملونة بالدم. "هذا المكان عنصر شكلي فاعل في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز.. وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات"[٨٦].

إنه البحر الذي استأنس إليه بعدما تخلى عنه أصحابه، فاسترشد فيه اللذة وديمومة الحياة إن البطل في رواية الياطر"زكريا المرسنلي"، مرآة عاكسة لنوايا الأديب لأنها تحمل أحلامه وتوجهاته، إنه يتخطى به حدود المجتمع، ليفرض لونا منها، حتى يدين المجتمع، ويأخذه بيده بعيدا حيث الحرية والحياة، هذه الجماهير التي لا تمارس حقها في الحياة، وتكتفي بالتبرم الهادئ، وبذلك يموت حس الرفض فيها، "فالمرسنلي"الذي عجز كثير من أصحاب الحرف عن تعليمه أية حرفة لم ينسجم إلا مع الصيد، فصار صيادا، لأن الصيد أتاح له" جوا فسيحا مغامرا، انسجمت معه روحه البدائية التي لم تتأسن ضمن ظروف عادية، يحمل في كيانه نفسا بشرية غير مروضة حسب القوانين والأعراف التي تسود في المجتمع، وبالتالي لم يتمكن من التلاؤم مع محيطه العائلي ولا مع مجتمعه، بل اندفع مع أجواء البحر والغابة يمارس الصيد، لأنه وجد فيهما امتدادا للإنسان

حسب طبيعته القديمة البدائية، حين لم يكن هناك فاصل بين الإنسان والحيوان سوى النطق.

إن الهروب إلى البحر لا يشكل سوى التذمر والنفور، والرغبة الملحة في الخروج عن الاعتيادية المألوفة، إن الناس مرتبطون بالمكان، مهتمون به كونه لصيقا بهم، لا ينفصل عنهم، مهما تناسوه، والمبدع أحد هؤلاء الناس يحس كما يحسون بل اكثر ويعيش كما يعيشون بل أعمق، لا يكون نقله لصورته من باب الحكي المخفي الذي تتاح له الفرصة في لحظة ما على لسان شخص ما من شخوص الرواية، ويكون امتدادا للعلائق التي تربط هذه الشخوص ببعضها البعض ليعبر عن أحاسيسه، عن متعة اللذة المؤلمة، التي تمخر كسفائن البحر عباب أنفسهم، "والحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علا قات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات.. وعدم النظر إليه ضمن العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[٨٧].

إن تنقلات البطل، وارتطامه بواقعه بين حين وحين يحسسانه بغربته اللامتناهية، فنراه يطيب له أن يطلق على نفسه ألقابا حيوانية، ويعتز بذلك ويفتخر. "أي رجل أنا؟ضخامتي الجاموسية، رأسي الكبير الملبد ولحيتي الطويلة، وحقل الشعر في صدري قمينة بإخافة ضبع"[٨٨]. هذه الأوصاف جعلته يقتحم البحر، ويغامر صوبه لا تخيفه أنواء أو أعاصير، ولكن ذلك لم يلهه قطعاً عن التفكير في أهله وصحبته"فعبعوب"ظل حاضرا وهو الظل القائم، المساير بخطاه، منه يستلهم المعارف، وينكر المجاهيل، لقد كان رسول المعرفة إليه"قلت لعبعوب فهمت الحكاية ولم أفهم سبب نقمتك على الكلاب، فنهض وتمطى

وقال:"أنت لم تفهم الحكاية.. أنت حمار يا زكريا ولذلك تحب الكلاب وسيأتي يوم تعيش فيه على الفضلات مثله، وتذكر كلامي وتفهمه"[٨٩].

إن هذا البطل يمتد، يتطاول، يذكر المرسنلي حتى أصبح يلقب بكلب البحر، وهاهو يفصح عن أوصاف دالّة وبسخاء عن مدى تفانيه في البحر وذوبانه فيه "وقفت على صخرة عالية ونظرت باتجاه البحر، رأيت المنارة على لسان صخري في زاوية المنحدر أمامي، وبرؤيتها حددت وجهتي إلى المكان الذي أقيم فيه. الأزرق سطح منبسط، يمتد، بعمق، وعند الأفق، يوشحه بياض قطني تنفست ملء رئتي، عيناي ارتاحتا للمدى المترامي بعد ذلك الإصطدام بجدار الغابة. خيل إلي أنني أخرج من بئر جدرانه من طحالب خضراء، وددت لو أتدحرج كحجر حتى أبلغ الماء وأغوص فيه، وظلّلت بصري بكفي ونظرت حولي، فاكتشفت أبقارا ترعى إلى يمين خيمتي، وعلى نحو مستقيم قصدت الأبقار بحثا عن الراعي فلم أجده"[٩٠] .

هذا الامتداد الأزرق، هذه الشساعة والرحابة التي تذكرنا بالمنشأ، بالبدائية لما عرفت به من حضور في ذهن الكائن البشري العاقل، إنها الماء، وهل نتغافل على الماء؟"الماء يحضر كنهر وبحر، علاقة تنم عن ارتباط وممارسة، وعبر البحر تستحضر أماكن أخرى هي قمينة بها، البحر فضاء من الشساعة والرحابة التي تشدّ إلى المراحل البدائية"[٩١].

لم يكن حب البحر هذا أتى من رغبة ذاتية بقدر ما هو حب نابع من قصص وحكايات صدفت هوى المبدع في صباه، فأحبه، وتلذذ بجماله منذ ذلك الحين، وكان حبه قد ترجم إلى المغامرة كما أسلفنا، والمخاطرة بذاته لقد كان لوالده دور كبير في حب البحر"و إذا كانت حكايات وادي وقصص البحارة والصيادين، قد أيقظت ورسخت في ذاتي حب البحر، هذا الذي تصاعد إلى

درجة الولع، فإن كتاب "طرزان" هو الذي زرع الغابة بين جنبي انجذابا وائتلافا ومعايشة تبعث الحنين في نفسي إلى الآن وتزهر وتخضوضر وتملأ داخلي بحضورها الساحر"[٩٢].

هذا تصريح بأسباب الولع بالبحر وبغيره من الأمكنة التي سنتحدث عنها في حينها، وقد كان المكان ومازال عنصر حكي مؤثر دافع إلى الإبداع والخلق على مستوى عال، ومن ثم يأتي ذلك الإحساس الغريب الموحش القاتل، فيخاطب المكان ويصبح فردا مؤنسا، يتجاذب وغربة النفس، وهذا البطل"زكريا المرسنلي"يأتلف معه ويستأنس به بعدما صار غريبا إثر قتله"زخردياس، وهل ثمة ملجأ يأوي إليه إن لم يكن إلى البحر، ذلك الصدر الواسع الذي يغسل أدران البشر بالملح الأجاج، ومع ذلك يظل مرتبطا بأبناء القرية،إنه فضاؤه الأول يحنّ إليه، يتذكر الشخوص الذين سايرهم، وعاشرهم، يتذكر أحبته واحدا واحدا، يخاف عليهم فكأنما هو البطل الوحيد ليس له من يضاهيه. إنه يفكر في قواربهم وقد أكلها ملح البحر، وهجمات الحيتان، التي لا قدرة على ربطها سواه. البحر هنا غربة موحشة، ولذة صاخبة، وتأبى نفسه أن تتصور نكران الجميل من القرية، يعلمها ولا يصرح بها"ماذا أقول أنا؟أقول مدينتي شردتني؟والرجال؟تراهم تشردوا مثلي؟منعوهم من النزول خوفا على القوارب؟أنا أعرف أصحاب القوارب، وأعرف جماعة الميناء، هؤلاء الذين يقودون العملية من المقهى، ومن وراء النواكيل، هم لا يقاتلون الحيتان، وحتى حين تدوخ لا يأمرون بربطها، ينتظرون أن تموت في أرضها أو تموت كما جاءت"[٩٣].

لقد افتقد "المرسنلي" الصاحب من عالم الإنسان الذي كان بحاجة إليه في وضعه الراهن كي يناجيه ويبثه همّه وشكواه قد وجده في عالم الطبيعة، في الحر والغابة، وأصبح أكثر من صديق، تحول إلى مطهر يغسل الخطايا، وفي

العودة إلى الطبيعة أحس المرسنلي بالتلاؤم أكثر مع واقع الحياة، "بدا لي عندئذ أن الحياة حلوة، هكذا بدون ذهب ولا ماس، وليس من صديق إلا البحر، هو الذي يقبلني، ويعرف سريرتي، وقدر أن يغسلني من خطيئتي[٩٤].

إن اليأس من وجود بشر يبثه همومه، وينقل إليه أحاسيسه هو الذي دفع بهذا الضخم إلى الهروب إلى البحر، الكريم، المسامح، وطموحاته لم تعد كطموحات البشر تقتصر على أمنية واحدة"أمنية التحول إلى كلب بحر، شكلي وطبعي يلائمان هذا الحيوان"[٩٥]. وهكذا يستمر المرسنلي في وصف ذاته، واختيار الصفات التي تناسبه، إن له دماغا ضخما يوازي كتلة جسمه الكبير، "أنا وحش بدماغ بشري، دماغي أيضا عدوي، مثل زخرديياس وزوج شكيبة، ظل بليدا حتى حادث الخمار ثم تنشط"[٩٦].

إن شخوص الرواية عند الكاتب نابعون و"ومنبجسون من صور الحياة يحملون نبضها وألقها، يلتحمون بشكل خلاق بالشؤون البشرية، في نبضها يتفاعلون، ويمارسون تميزا لأنهم يلامسون الأرض بكل أجزائهم"[٩٧].

إنهم يلتحمون به، وهو يلتحم بالبحر صنوه الذي عاشره طويلا، ودعا إلى المغامرة فيه، وهكذا تستمر الأحداث متسلسلة، تتشابك أحيانا، وتنبسط أحيانا أخرى، لتلقي بظلالها على العمل الروائي في إطار المكان، الحيز المخصص الذي أريد لها أن تجري فيه، فينتقل الأشخاص، ويساهم انتقالهم من حيز إلى آخر فيدفع الأحداث، وقد تساءل النقاد عن المبرر الظاهرة والإغراق في التفاصيل الجزئية للمكان فذهب الناقد الفرنسي"رولان بارت"–خاصة–

إلى أن" هذه الظاهرة، إن لم تكن ذات وظيفة دلالالية في الرواية، فإنما هي سبيل للإيهام بأثر الواقع"[٩٨]. لقد انتقل زكريا إلى الغابة والبحر، وفيهما دارت أحداث القص الروائي، وتشبع برومانسية، بل اكتشف الرومانسية لأول مرة،

وهو الذي كان حمارا لم يفهم طوال حياته معنى الحياة، ورآها عنفا واستعمال قوة لا غير، قلنا اكتشف لذة الرومانسية.

لكن هذا الاستغراق الرومانسي في جسد الغابة وسحرها لم يدم طويلا، ولم يبعد شبح الضيق/ والملل الذي أخذ يتسرب إلى نفسه/"فأخذ يدب فيه الحنين إلى حياته الصاخبة بين الصيادين والبحارة، فعندما خوض في مياه البحر، ولمح في الأفق البعيد فلائك الصيد تذكر زملاءه الصيادين وجرفه شوق عارم إليهم، فأخذ يناجيهم بحرقة عن بعد"[٩٩].

إن ما يحمله من هم، ومن قوة تراءى في شخوصه، فعظمتهم وهم يتقلون على نار الشوق تارة والغربة أخرى"تتأتى من كونها تعانقت مع شعاع قوته الداخلية الفائتة، لتتحدى جسمانيته الفانية، ليس حديثا بالميتافيزيق، بل حوارية التضاد بين أبدية دفقه الكون هيولاه، وفنائية قوامه الخارجي الذي يحكمه نفي النفي"[١٠٠].

إن زكريا الذي يحمل البحر في كيانه، ويطوف به الكون غير مبال، ولا متوان هو نفسه ذلك المبدع الجريء الذي يطحن الخوف في ذاته، وغامر بلا ترد صوب مجاهيل أخرى كلما خفت أوار الحياة، ولذتها. والكاتب باستمرار يبحث عن الألم، لقد قالها حينما قرر العودة من أوربا لأحد زملائه العرب.. وعاد إلى سوريا ولم يجد شيئا، ونلاحظ هذا التطابق بين المؤلف وبطله في الشكوى من جمود المدينة ونسيانها له :"في الغربة كنت أستاذا في الجامعة، وتدرس كتبي لطلاب الاستشراق، وهاأنا في اللاذقية، في لاذقيتي، في المدينة التي كتبت عنها "المصابيح الزرق "و"الشراع والعاصفة"و عشرات القصص، وناضلت وتظاهرت

وسجنت حتى تحقيق الجلاء، دون بيت ولا سرير، مدينتي نسيتني"[101]

مثله مثل أبطاله، باحث عن شقاء فكان البحر والغربة والغابة أمكنة ترتاح فيها نفسه وتستقر من وعثاء الزمن، وحينما أصيب بالغثيان والحمى، وانتهت حالته إلى وضع مزر، تصور نهايته معه، كان البحر منقذا وطبيبا، استعاد به راحته وأمله، ودبت الحياة من جديد في أوصاله خاطبه وهو يلوح له أخيرا "البحر الكبير الأزرق، حسنا يا صاحبي، قلت في سري، أنا لم أمت ولن أموت . أنت لم تقبلني، لم تساعدني، ولم تجد لي مخرجا، وفوق ذلك أخذت ثيابي، أين ذهبت بها ؟و لماذا لم تقذف بها قريبا يا صديقي؟لا بأسٍ! لا عتب ولا لوم .

ومرة حين أشفى، أعود إليك ولأفارقك . خوضت في مائه على الرمل، الزبد الأبيض خرم قدمي، وعلى المدى، أمامي، زرقة أليفة، وطيور بيض، وسحب رقيقة، وفلائك صيد بعيدة لوتراني للوحت لها بيدي :"إيه انتم، يا أصحابي، يا رفاق البحر، كيف الصيد معكم اليوم؟أتمنى لكم حظا طيبا، وشباكا ملأى بقطع الفضة الكبيرة، اعملوا بهمة لتربحوا ما يكفيكم، وحين تسحبون شباككم، وتجمعون الخير في سلالكم وتمضون إلى مدينتنا سلموا عليها قولوا لها إنها عاهرة، وإني أحبها ولو كانت عاهرة.. "[102].

إنها تراجيديا بطل الرواية، عبر مصارعاته المتكررة، إنه ينفث حبه وكرهه ويبوح بهما، لكن فيهما رجولة، نلمس الرجولة، ونلمس معها موقف الكاتب البحار الذي لا يريد أن ينهزم، فهو ذاته إنسان، "تراجيديا تبدأ عبر صراع الأهواء الشخصية لأنها تعكس الدرك الأسفل من شكل المواجهة، وتتحول إلى تراجيديا إنسانية عبر المعاناة المطهرة، تبدأ بحكم قدري، وتنتهي بانتصار إنساني"[103].

إن زكريا وهو وحيد في غابته، وعلى مقربة من بحره لا يملك قوت يومه بعدما تنوسي، وأصبح لا يُعرف مكانه، اهتدى إلى المحافظة على حياته، بافتعال أسباب جلبت إليه حنو "شكيبة". بالمقابل يصطاد سمكات ويهديها لها كلما حانت الفرصة، فكانت دوام البقاء، الذي ينتهي بعودته "لقد اعتقد الناقدان محمد الوهب وعبد الرزاق عيد، إن مسيرة المرسنلي الروائية، انتهت بعودته من الغابة إلى المدينة لكي يحارب الحوت وهذا خطأ فني وقصور في استيعاب السرد الروائي البارع لحنا مينة الذي استطاع تضليل القارئ السطحي حول نهاية للرواية"[١٠٤].

إن سيرة المرسنلي الروائية لم تنته بعودته للمدينة قادما من الغابة، بل انتهت بعد عشرين عاما منذ ذلك التاريخ، وتحديدا في اليوم نفسه الذي ارتكب فيه ابنه فؤاد المرسنلي جريمته بقتل الصياد حسن الجريدي في الخمارة وبعد أن باع المرسنلي سمكته التي اصطادها في نفس اليوم، وأخذ يشرب بثمنها، نبش ذكرياته الماضية كلها، لقد تمادى المبدع في السرد وتلك صورة مستمرة لواقع عايشه عن طريق شخوصه، وبذلك تغرق الرواية في الحكي، ويبدو الوصف فاعلية تمنح الجوهر قوة وبعدا فضائيا، إن في الرواية تداخلا كبيرا بين الوصف والسرد"لا وجود لرواية بدون سرد لكن من المؤكد أيضا أن الوصف فاعلية تقف إلى جانب هذا الجوهر لتمنح الرواية بعدها الديكوري والسيكولوجي، وتقدم للسرد ذاكرته، مضطلعة بجملة من الوظائف الأساسية في الاقتصاد العام للسرد، وكثيرا ما نجد تداخلا بين الوصف والسرد، على نحو يعطينا صورة سردية، أو وصفا متحركا، مادام السرد يقدم البعد الزمني للرواية، فيما يكون الوصف طريقة لتقديم البعد المكاني الساكن من خلال تصوير الأشياء في المكان وتجسيده"[١٠٥].

هذا هو الملاحظ تماما، فحين يئوب إلى البحر إلى الغابة تسكنه روح سامية تتفقد جزيئات البحر، وحيثيات الغابة"زحفت خارج الخيمة، ونظرت في البحر الرحيب يتموج عليه شعاع الشمس. كانت تتصاعد من لحنه أغنية لا يسمعها سواي ترقص عليه النوارس البيض فوق الأمواج. ذبت حنينا إلى معاودة الصيد ورؤية شكيبة ومعرفة أخبار البلد"[١٠٦].

"إن المكان ليس بعدا واحدا، إنه متعدد الأبعاد، ولقد حظي من المؤلف بعناية ملموسة كشفت عن أكثر من قيمة، إن يقين الرواية لا يلبث أنه يصل إلينا عن طريق شخوص الرواية الذين يتكلمون داخلها، إنهم ذات الكاتب التي أحبت وغامرت وذابت في هذا الفضاء الواسع الذي لا حدود له، وقد ربط كل ذلك بزمن، إن المكان يمثل دون ريب "جذور المعيش والمتخيل والمقول، والمستحضر والمرغوب فيه وتلك الجذور التي منها نبتت تجارب وحيوات الشخصيات، نجدها ترسخ العالم الروائي، برؤية واعية، في منبعه المتدفق، ومحيطه المرجعي لتذهب به إلى الإمتدادات، ومن هنا تأتي القيمة التاريخية والشعبية والاجتماعية المشحونة بالدلالات في نص الرواية، بغض النظر عن الأمكنة الثانوية والعابرة"[١٠٧].

هذا الفضاء تمازج به–بعدما خالطه وأصبح رفيقا، صدرا يحضنه ويبثه همومه بدقائقها، يمنحه اتساعه مجالا لاستخدام دماغه المعطل، إنها تجربة جديدة أينعت سر الكشف والاكتشاف، ستضاف إليها شكيبة لتتمخض فيه عن إنسان آخر، الآخرون بالنسبة له كانوا كذلة ، كانوا"كحمير النواعير، ينفذون الأوامر، وأيديهم على رؤوسهم"[١٠٨].

إن البطل يهزم روح الضعف فيه، يتشبث بالحياة في أسوأ ظروفه يواجه الألم، ولكنه يظل واقفا، "إن العمل الروائي في الياطر يعكس البناء الممكن والتفاؤل والإصرار على القتال من أجل الجماعة"[١٠٩].

وتتوالى المحن على شخص الرواية، ويبقى ألق الحياة متواتر الوجود في أوصاله/ و"إذا كان الكاتب ألقى ببطله في أحضان الطبيعة لامتحانه الإنساني، فإنه يهدف إلى صياغة نوع من المقابلة بين صفاء الوجود والتشوه في صورة تشكل تعرية شديدة اللهجة للواقع الإنساني عبر مقابلته بصورته النظرية النقية، لصياغة لوحة التضاد بين النقاء الأصلي، والتزييف الطارئ، مقابلة تضاد لا تتفق مع ديمقراطية " روسو" "التي تعلن: ولد الإنسان حرا، أو المفهوم الذي طرحه سيدنا عمر بن الخطاب:"متى استعبدتم لناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا". فـ"روسو"لم يكن يأخذ في الحسبان"هذا الواقع البسيط وهو أن الطفل الذي يطلق أولى صرخاته في كوخ فلاح لن يتمكن من أن يكون حرا، نظرا لأنه لا يرث فقط ملامح أبويه الخارجية بل يرث أيضا وضعهما المالي، وأن الطفل المولود في قصر لأحد النبلاء، أو في دار تاجر محترم هو أكثر حرية من الطفل الأول"[١١٠].

إن وجود البطل في وسط طبيعي كالبحر والغابة ليس سوى تعبير عن الرغبة في الحرية المطلقة، خروج عن مألوف تربى عليه، إنه قطرة، إنها حق طبيعي للإنسان الطبيعي إن زكريا المرسنلي ورث الاضطهاد والتعاسة منذ نعومة أظفاره"في صغري ضربوني كثيرا، والذي جعل العصا معلمي الوحيد، كان يضربني باستحقاق، ولكنه كان يضرب نفسه، والدتي نصحتني حبستني، فعلت معي كل ما تستطيع لأصير بشرا، وخابت مساعيها، تركتني وشأني، قالت أنت أزعر لا خير فيك، لم أفهم شيئا "[١١١]لا يمكن أبدا أن نتصور حقا، أن حنا

مينة لا يقتفي أثر شخوصه، ولا يعمل على تطويرها، عاملا ما في وسعه كي ينقل وبحرارة تلك العلائق الجمة التي تربط الفرد بالمجتمع، فهو محبط وحزين ومتأمل، ذلك هو الوضع الذي يريده الكاتب الذي عرف كيف يشغل ويروح متتالية هذه الطبيعة لتكون مسرحا ينفث من خلاله أوجاعه وآلامه. إننا لا نستطيع أن نفصم عمله عن سيرته، لأنه يوظفها، وينقل ألينا عبرها أفكاره وطموحاته هو، إنه يتألم على لسان شخوصه الذين صنعهم رصيده المعرفي عبر تنقلاته واستقبالاته"عام ١٩٤٣، وربما ١٩٤٤لا أذكر بالضبط،

عاشت مدينة اللاذقية شهورا من الخوف، أناخه عليها نقيب في الشرطة يدعى "أبو حمدو" كان قاسيا، ظالما بطاشا، ذا قوة بدنية خارقة، وقلب لا يهاب، لم يسلم من يده ولسانه إلا الزعماء في المدينة، هؤلاء الذين فرحوا به، واتخذوه صنيعة لهم، يؤدبون به من تمرد أو عصى أوامرهم ". إنه يحدثنا عن صفحة من صفحات يومياته، وهي كثيرة وسنرى كيفية الإبداع عنده، إنه يتلقى شخوصه من واقعه المعيش، "شاب من شباب اللاذقية تصدى لابن حمدو، طارده حتى التقى به، وباسم المدينة أدبه، وكف أذاه عنها فأصبح أسطورة بفعلته هذه"[١١٢]. لا يكتفي الكاتب بالسماع للحكي والسرد القادمين عن طريق أصحابه، إنه يبحث، ينقب عن الدوافع والأسباب ليقتنع، ليلبس ذواتهم وينقل إلينا شواغله. "لقد عرفت هذا الشاب وصادقته وأحببته، إنه مرض بالسكر الآن، مقطوع الرجل، ومهدد بقطع الرجل الثانية، وفقير يعيش على الإحسانات ... وقد صادفته يقتعد الرصيف، ويتأمل الدنيا الملعونة من حوله، فقبلته وساعدته على النهوض وعلى استعمال عكازته، ودخلنا بارا وشربنا ... قضيت عطلتي كلها معه، لم أسأله إلا في اليوم الأخير .. وكان سؤالي محددا :كيف تجاسرت وتحديت أبا حمدو؟. وكان جوابه طويلا، طريفا، موضوعيا"[١١٣]. وهذا الذي

أصبح بطل رواية"نهاية رجل شجاع"يتمكن الكاتب من العيش بين جميع الشخوص –يأخذ منهم، يوظف آراءهم، يجعلهم يتهامسون بأحلامهم، لأنهم في الواقع هو، هو الذي يرفض رفضا قاطعا ذلك"العالم الرأسمالي البرجوازي فيهدمه مرتين، أو يطمح إلى هدمه مرتين :عندما يصوغه فنيا، وعندما يصوغه ليبرز ضرورة هدمه "[١١٤].

لقد كان البطل عند "حنا"أداة هدد بها الواقع اليابس المتعجرف، نخر بها نظاما كاملا عندما يهدده خطر خارجي لا يقاتل الحيتان، ينتظرها أن تموت في أرضه، أو تستيقظ القوى الجبارة الغافلة لدرء الخطر، المرسنلي هو الجماهير، في مصادرة وعيها وقمعها، في أبعادها عن محاور الفعالية، هذه الجماهير المسيجة بالأكفان وهي حية، تحترم أعماقها كتل حميمة من طاقات الفعل، لكن السلطة تبدد هذه الإمكانيات عبر الترويض والتدخين، أو عبر إهدارها في معارك لا تهدف إلى تحرير وعيها، بمقدار ما تهدف إلى تثبيت سلطاتها[١١٥]

فإلقاء زكريا (الجماهير) في صميم الحياة هو هدف ركز عليه"حنا"وطمع إليه، لأنه يريد أن يسحق أولئك الذين ينامون في بيوتهم، ويستخدمون الناس عبيدا، ولأن الهزيمة في نظره عارٌ، فهو لا يصنع شخوصه الذين هم صنيعة أفكاره، لا يصنعهم ليرضعوا الهزيمة، أو يشربوا الذلة، إنه يحركهم نحو السمُّو، نحو الأعلى بشموخه، "فالمرسنلي"يصرخ حتى لا يحس بالضياع والتواكل والانهيار"هل خلت مدينتنا حقا من الرجال"[١١٦] .

إنه يهيب بالرجال لا القائمين على تسيير البلاد أن يثوروا"فإذا كان الحوت القديم الذي قضى عليه يرمز إلى المحتل الفرنسي، فإن الحوت الجديد يرمز إلى العدو الجديد، المحتل الإسرائيلي، الذي لم يجد من يقاومه، وربما لأن

المدينة–الملاك شردت المرسنلي وبقية الفقراء ومنعوهم من مقاومته خوفا على قواربهم–أملاكهم ومصالحهم"[١١٧].

إن زكريا المرسنلي لا ييأس، لعلّه يرى الهزيمة لكنه لا يؤمن باستمرارها لقد عاش البحر ثقلا وكبابه موجه، ولكنه ظل صامدا يدفع البحارة إلى معاودة الحركة، وبذلك يرد حنا مينة على الواقع السياسي الذي"يمارس عليه تجحيم وترويض لحسّ الرفض في إنساننا العربي"[١١٨].

المرسنلي بحار والكاتب أحب البحر ونهل من معينه طويلا حتى أصبح صنوه الذي لايغيب عنه، حاضرا في ذهنه يتملاه، ويراوده، ويبثه لواعج تحنانه عن طريق ما يصنع من شخوصه، فلا يتراجع عن رسم صورة الثبات في البحارة، وفي المدينة رغم إقدام الحوت، رغم أنواء الطبيعة، ورغم كل التلونات المحزنة التي يتلبد بها وجه السماء.

لقد تمكن الكاتب من معرفة شخصياته، وعرف توجهاتها بعد ما سبر أغوارها، إنه يتحدث بعمق فلسفتها المتبلورة في ذهنها، لقد اهتم بعوالمها الداخلية فاستخدم المونولوج والتداعي والتذكر، وأحيانا رد الفعل المعاكس، فبدت جميعا على نحو مغاير للآخرين، إنها متفردة في تصرفاتها، في حركاتها، في جميع ما تحمل من آمال حتى إننا نلمس ذلك التجاوز المطلق لذات المبدع نفسه"لقد تجاوز ذاته في حياة أخرى هي مصدر المعنى والقيم، وهي الحياة الوحيدة التي تكون تاريخية وراهنة"[١١٩].

أجل لقد تجاوز الكاتب أو الراوي إن صح القول ذاته بطرح تلك الأبعاد التي كانت مخبوءة في الغيب من خلال إنطاق ألسنة هذه الثلة، لقد كانوا جميعا يعبرون عن آماله وآلامهم، ولم يكتف بأن ينظر إلى الفلاح والعامل والإنسان بمعنى آخر نظرة سطحية عابرة، فكانت حدود المكان خاصة بكل شخصية

يتحرك فيها، في نطاقها ولا يتجاوزها، "ولعل هذا التحديد قد أبرز بشكل لا يدع مجالا للشك، قد ساهم في بلورة المعرفة الخاصة، التي يتطلع إليها الكاتب، وبذلك أكدّ انغماسه في حياتهم عبر طاقة الفعل الجسدي المتميز"[١٢٠].

زكريا المرسنلي البطل الذي يعيش باستمرار، ويلاحقه الفشل بين لحظة وأخرى ينتصر فيه الإنسان، وتلك عادته، وتلك هي الروح المتحدية المتوثبة التي صنعها الكاتب، ومن خلالها عكس رغبته ووضعها على محكٍ تكون الغلبة فيه دائما للأمل"عملية الصيد لا يمكنني إيقافها، أنا لا يمكن إلا أن أصطاد حتى لو أعدت السمك ثانية إلى البحر"[١٢١].

لقد امتلأ هذا البطل رهبة، وخزنها، بل حبسها و"جعلها تبحث عن مساربها، تتبث في كل خلجة من خلجت الرغبة النهمة، والفعل العشوائي فعل تحكمه آنية غير مشروطة إلاّ بغائية تنحل في ذاتها، ببؤرة سديمية تكوّنه المشروطة بالمرحلة والواقع والتاريخ، وبذلك يشكل الأفق السديمي، الذي يطوق الفعالية في الذات الباحثة المستكشفة، ولتنتصر على النوازع اللاإنسانية فيها ولتحطم حدود الغائية في ذاتها، لتتحول إلى غائية إنسانية لا متناهية "[١٢٢].

في هذه المرحلة، وفي ذلك المكان الذي يقف مع المنشأ يتجاذب حنا مينة مع بطله-بين المدينة والبحر؛ والبحر والغابة-أطراف اللذة الحياتية، يعيش بكبرياء وقوة في مدينته مستلهما البحر، فيسكر بما لديه، ويسخو بما تبقى، عارضا قوته الجسدية، إنه يحب البحر والشاطئ، لأن كليهما يحمل اتساعا لضغط العنفوانية الجسدية فيه، ولأن كلا منهما يكتشف الوجود الغامض فيفجر طاقاته، ومن ثم يفجر إنسانيته على نحو ما يراه جديرا بها، إن البحر قائم لا يريم. " كان المساء ينساب في ساقيه، فانبطحت وعببت حتى ارتويت، قطفت زهرات وضعتها وراء أذني واعتليت رابية ونظرت إلى البحر.. إنه هناك،

كبير، واسع، أزرق، مثل السماء التي فوق... ناجيته في سري:"يا صاحبي! يا رفيق عمري، مهلا، سأعود إليك... وحتى لو مات ابن اليونانية سأعود إليك، سأجد وسيلة لذلك... أنا لا أخاف السجن ولكن السجن بعيد عنك، في الطرف الآخر من المدينة، وهنا يحشروننا في ثقوب لا ترى الشمس، ويخرجوننا للعمل في تكسير الحطب والحجارة، ونقل الأوساخ ولكنهم لم يبعثوا بنا للصيد ولو مرة، وهذه أيضا خطيئة. العالم مليء بالأخطاء، العالم يسير على رأسه كما يقول عبعوب.. ولهذا نزلت المية الزرقاء على عينيه. أنا لا أخاف السجن ومستعد للمكوث فيه للنهاية، لو كانوا يأخذون السجناء إلى البحر، أو يصنعون لهم بحرا للصيد داخله، لقد سجنوني مرة لأن نذلا من حراس الشاطئ أهانني فضربته "[١٢٣].

إنها مفارقات عجيبة تلك التي يحياها البطل، إنه لا يهاب السجن، السجن مكان ولكنه ليس المكان الذي يود لو يقضي العمر فيه، فينتشي وهو يذكره، بل يحس بلذة كبيرة وهو يعانقه كطفل آبَ إلى حضن أمه إنه برفض أن يقضي العمر بعيدا عنه، لقد هرب من السجن إلى الشاطئ لأنه يرى فيه أملح مكان، وأفضل ملجأ، فقبض عليه وأعيد للسجن "قال السجين الذي ذبح زوجته وهو يسألني لماذا هربت إلى الشاطئ وليس إلى الجبل؟قلت له ملاطفا:"وأين تريدني أن أذهب إن لم يكن إلى البحر"[١٢٤].

لقد كان أشخاص الرواية ديناميين فعالين يرفضون الاستسلام، يسقطون لكنهم يقومون بما أنيطوا به من أحمال، إنهم منتقون من المجتمع، ليسوا سلبيين، وهم نابعون عن تجربة، وبذلك تكون الرواية فعلا متحركا، يناضل شخوصها، يصارعون وتلك خاصية تفرد بها حنا مينة الذي عاش البحر، "إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة، من ناحية، وأن تفعل فعلا ديناميا في حياة

الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلابد لها فيما أرى، أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين هما:

١-مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع...)

٢-مستوى الأسطورة... [١٢٥].

لقد حمل الأديب هما كبيرا، وسعى إلى توعية المجتمع حينما انتقى جملة من الناس وعلى لسانهم بث روح المقاومة، وحب التحدي والصراع، وقد تمكن فعلا من أن ينقل إلينا صورا واقعية لم نحس أبدا أن الكاتب عمد إلى ذلك عمدا، بل الفطرة جعلت الأفراد الذين مثّلوا الوضع العام هم أنفسهم صور عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي يعكسون حالاتهم النفسية أو حالات المجتمع النفسية"إن مهمة الروائي هي أن يدفعنا إلى الاقتناع بالعالم الذي يقدمه والشخصيات التي يصنعها، إن الرواية ستبقى أقرب إلى مجرى حياتنا الأرضية"[١٢٦].

عبر هذه المسالك المتغيرة والموغلة في النفس البشرية يظل خيط التواصل مرخيا بين الكاتب وشخوصه الذين يرى فيهم نفسه، فهم ينتقلون، يعملون، يجاهدون هذه الحياة ضد الفقر، وضد الجوع، يكتبون بعرقهم صفائح يومياتهم كي لا يموتوا، إنهم هنا وهناك، بقوة يكتبون مصائرهم، ويرتبطون بأماكنهم ارتباطا وثيقا لا يريمون عنه، وليس المكان إلا وحدة تآلفت معها نفوسهم، وأحبته لذا تبقى معالم البحر خاضعة لقدرة السارد على تحليل الأشياء المرتبطة القائمة في أعماقه، إنه يحسها بقلبه وحسه أكثر من إحساسه لها بعينه، "فالبحار حتى وإن كان مثل سعيد، لا يعرف قناعة، ويثق ويحب، ويتهيّب.."[١٢٧].

إنه يرصدها لأن قيمتها وظيفية اجتماعية يحرص حنا مينة على أن تؤدّى، لقد تمكن أن ينقلنا عبر مسافات بعيدة المدى، فأطلق العنان لخياله الواسع، وتحرر من ثقل الواقع، وبذلك أصبح البطل في روايته"يحمل فكرتها

الرئيسة على كتفيه، ويسير بها حتى النهاية، وبهذا المعنى فإن البطل أداة رئيسية بيد الكاتب، يعبر بواسطتها عن رؤيته - وينمو السياق الروائي ويتطور خلالها"[١٢٨].

هكذا أراد "حنا"لأبطاله، خلقهم ليحملوا فكرته لينقلوا المكان عبر أفكارهم، الجماهير الواسعة المتعطشة، فيبدو المكان عنصرا دلاليا بنائيا، يساهم في تحديد طباع الشخصيات وفي بلورة مضامين أساسية في الرواية. وكان السرد الذي خدم النص وكان السارد الذي عرف جيدا "اعتقادات القارئ ووجه السرد حسب متطلباتها"[١٢٩].

حتى تكون رسالته كاملة، وأداؤه تاما، ويرتاح السارد(الكاتب)لها، ويطمئن، ولعلّ دقّة الوصف والخيال لا تفتأ تتعدد في الروايتين، إنه يكرهها كي يعطيها قيمة أكبر من قيمتها، كي تصبح مثل اللازمة، حضورها كبير، وأثرها في النفس القارئة أكبر"لاح البحر أخيرا لناظري، البحر الكبير الحبيب، حسنا يا صاحبي، قلت في سري، أن لم أمت ولن أموت. أنت لم تقبلني، لم تساعدني، ولم تجد لي مخرجا، وفوق ذلك أخذت ثيابي. أين ذهبت بها؟ولماذا لم تقذف بها قريبا يا صديق؟لا بأس!، لا عتب ولا لوم. ومرة، حين أشفى أعود إليك ولا أفارقك"[١٣٠].

ولقد كان بحق ونحن نتتبع خطوات أبطاله فنانا من نوع فريد، والفن أحد الوسائل الهامة، التي تبلغ بين الناس، بل تشد الناس إلى بعضهم حينما يستصيغون المقصود الذي بطن بالكلمات. "إن الفن يشكل حتما وسيلة من وسائل التبليغ بين الناس "[١٣١].

والفنان فاهم لطبيعة الأحداث فاختار الشخوص النابعة من واجباتها المهنية التي أنيطت بها، أو حملتها في المجتمع .

و قد استطاع الكاتب بمهارته المعهودة أن يترك حرية التنقل لشخوصه لا سيما البطل (زكريا) فهو في بحره، وفي المدينة، كما نراه . في خمارته عند زخريادس، ولقد فسح المجال واسعا أمامها لتتحرك وتنتقل عبر هذه الأمكنة المختلفة، وقد مكننا من استكشاف افتتان الراوي بالطبيعة، ولكن المكان الذي يتواجد ويتغلب على جميع الأمكنة هو البحر لما له في نفسه من أثر . "قلت للبحر كلمات لطيفة :"يا بحر، يا بحر، يا صاحبي، أنت تعرف محنتي، ساعدني، لا تكن بخيلا، الصديق وقت الضيق وأنت صديقي، لم يبق لي صديق إلاك، أهل مدينتي نسوني، ربطت لهم الحوت ونسوني، وغدا إذا جاء حوت آخر يذكرونني.. يكفي، سأنساهم كما نسوني، وأبقى معك أنت، يا حبيبي، ورفيق عمري، والآن اعطني سمكك، من بيدرك. التركمانية ستأتي، ولأجلها أصطاد، لها وحدها، لتأكل وتنام على ظهرها، وتأتيني بالخبز والتبغ، وبكلب صغير، يبقى معي ويؤنسني.. "[١٣٢].

إن المكان الذي استراح له الراوي هو البحر، وقد أصبح نوعا من القدر، وقد تمكن الراوي أن يمسك بشخصياته وأحداثه، وتآلفه معه بل تماهيه فيه، إن أهمية المكان "تأتي من كونه ذا أبعاد متميزة، عاش فيها الراوي طفولته وصباه وشبابه، وجوهر الألفة في المكان العربي هو السمة الأمومية "[١٣٣].

لقد كان البحر-المكان-مملكة الحرية الصماء، التي لم تكتشف، ولذا فضرورته الطبيعية أشد استقصاء، فلا بد إذن من كشف مجاهل العالم الأبكم هذا، من أجل التقاط قانون الطبيعة، ومن يلج محراب الطبيعة تتفجر الينابيع في داخله، وتمنحه سرها، وحنا مينة يتفرد بولوجه عالم البحر، فمنحه البحر لغته سر عظمته، مغاليق سحره، فكان من اليسير على (زكريا) أن يكون رب الشاطئ"[١٣٤].

يغامر في هذه المملكة الصماء، ليخرج كنوزها الساحرة، رغم صعوبته واستعصائه ومع ذلك يتحدى مجاهيله بالغوص فيه، لأنه مؤمن بأن ركوب المخاطر وحده كفيل بأن يضع بين يديه سر هذا المكان الموغل في الصمت الضارب سكونه، وقد تمكن من أن يعطيه البحر تلك اللغة، وانفتحت له بها الأسرار، فبدا سيدا للشاطئ يقر به جميع البحارة، ويطأطئون له الرؤوس إجلالا وإكبارا. إنه يدرك خبايا هذا البحر، يعرف متى يستكنه أعماقه، ومتى يصطاد سمكه. "تقدمت في الماء لأعطي سمكتي مدى أكبر. أنا أعرف قانون اللعبة. لنقتل سمكة طول لها الخيط. تذهب بعيدا والصنارة في حلقها، ثم تمضي كسهم حتى تتعب، ثم تتباطأ، وعندئذ اسحب ..... فتصير طعاما لسواها"[١٣٥]

بهذه الخبرة التي لا نظير لها تدرك القدرة على ركوب البحر ومعرفته به، وبصلة أحيائه به، وإنه يحيا معه كما يحيا السمك، وكلاهما دال على التجدد والبعث فصلتهما بالبحر واحدة موحدة، السمك لا يغيب عن الماء و"زكريا" أليف البحر لا يراه سوى ذاته التي تذوب فيها جميع آلامه وأتعابه . "إن صلة السمك بالماء دلالة على الانبعاث والتجدد"[١٣٦].

هكذا يستمر التجاذب بين المكان وروح البطل، فالحنين إلى البحر بمثابة شوق إلى الغامض والمجهول، إنه يهب السكون لراكبيه، هذا السكون الذي يحول إلى فناء أحيانا، وحركته (الماء) في رجاته وتوتراته تعكس صورة القلق الذي ينتاب الشخص الصوفي، وعمق البحر يهب السكون أيضا، إنه عشق الأصل. تلك هي سمات البحر، وتلك هي سمات المكان التي تتبطن روح المبدع، فينساق وراءه حاملا منشأه وفطرته، وشاقا طريق المجهول إلى البحر، لا يصل دائما إلى غايته، بل لأن ينسى إحباطا ته أحيانا عندما تضيق الدروب،

وتشتد الأزمات، "أنه الشعور بالهرولة المفضية غالبا إلى إحباط لا مفر منه أو لا علاج له"[١٣٧]

تتمادى مع البطل دعاوى الإحباط، فلا يقدر على رؤية ما يحيط به، تتزايد الرؤى، وتقترب وتتباعد، حتى يلاحقه الغثيان،، ويدب في مفاصله ألم الهرولة والتطلع، لقد هرب البطل، خوفا من السجن إلى البحر، ولكنه وجد نفسه بلا رفيق، فانهار وتلاشى كفقاعة صابون، وتسرب التشاؤم إليه، لأنه وصل إلى مكان أحبه لكنه، بلا رفاق، "إن النص الذي وضعه حنا مينة بين أيدينا سمته التشاؤم إذ يوصلنا في الأغلب إلى المكان الذي لا نرغب جميعا في الوصول إليه. إنه ذلك الجرف الشاهق الذي سوف تكون وأنت فوقه أمام خيارين :أن تلقي بنفسك إلى البحر وينتهي كل شيء أو أن تظل تلوك مأساتك وكأنها قدر محتوم لا فكاك منه"[١٣٨].

ومع ذلك يظل البحر المأوى الذي تنتهي عنده الرحلات، وأنه بلا أدنى شك جزء من الطبيعة، فهو الصدر الذي افتقدناه ربما في مسيرتنا الطويلة هكذا نتخيل ونعيش إنه يحيل على المفتقد، ونقصد بذلك الأم، فالحنين إليه يجسد عمق الحنين إلى الأم التي لغيابها أثره، على الوليد وقد تمثل ذلك في صلاته العاطفية المختلفة والتي كانت تؤول إلى إخفاقات متتالية لهذه فالبحر في النص بمثابة حضور .. الغائب "[١٣٩].

ولقد مثل البحر في مجمل ما سبق تزاوجا بين الواقع والمتخيل، إنه الطبيعة من جهة، وإنه المتخيل من جهة أخرى، إنه الطبيعة التي منحته سرها عبر الابتهال لأمومتها ففاضت في أعماقه النظيفة معاني النبل وكشفت له عن إنسانيته، فتخلص من عفونته المرضية، وتبلور مفهوم جديد في عقله، هو مفهوم الإنسان الصحيح لا الذي أجله واقع الحياة، فجعله أعمى يسير بناء على أوامر

استهلاكية، لقد تجلت ملامح العطاء فيه، فكان–زكريا–البعث الجديد، زكريا الجماهير الذي استفاق من غيبوبة استمرت معه من ولادته وكان لمكانه هذا، وعزلته تلك أثرهما، وكان "لحنا مينة" القدرة على بلورة فكره من خلالها فأورى جذوة كانت مخبوءة في الرماد"و المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تختزله، وليس لديه استقلالية إزاء الشخص الذي يندرج فيه"[١٤٠]

لا يقدر أي أديب أو مبدع مهما أوتي من المعارف أن يتخلص من المكان لأن منه تنطلق الأحلام، ولأن منه تصاغ أفكار البطل، ولأن منه تتجسد جميع الطموحات، "والرواية الحديثة خاصة منذ "بلزاك" قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلم، فقد أصبح الفضاء الروائي مكانا أساسيا في الآلة الحكائية"[١٤١].

ولا يعتقد أحد أن هذا الانتماء إلى البحر هو مجرد صدفة، ففي روايات"حنا مينة" الأخرى نجد هذا الانتماء إلى المكان عينه، في رواية الشراع والعاصفة حيث يقرر"الطروسي"العودة إلى البحر فلأن العودة إلى البحر، كانت – من وجهة نظر البطل–تحقيقا لوجودها الفردي، وإنقاذ لذاته المغتربة في البر، ففي البحر يشعر بحريته وفيه يمارس الجنس.. "[١٤٢]

إنه مدرسته الأبدية والمقصود مدرسة الكاتب التي ألهبت نفسه، وحركتها، بل كانت بنزينا أحرق أوصاله، فتجسدت رؤاه عبر أمواجه وازرقاقه. "إذا لم يتعلم الإنسان من البحر فلا أمل له في التعلم أبدا.. البحر مدرستنا"[١٤٣] والرواية في مجملها تعج بالشخصيات الشعبية الفقيرة، والروائي يستمر في تقديم شخصياته حتى الجزء الأخير من الرواية مستخدما طرائق عديدة في رسمها، فهي موظفة لدى كبار البطون، في البحر عبدة أو حرة "كزخريادس"، وصالحة

كزوجة زكريا، ونلاحظ أن أغلبية هذا الحضور من الشخصيات الثانوية يقدم من خلال تقرير يتضمن صفاتها المادية، وأحيانا صفاتها المعنوية، حسب تنوعه الاجتماعي، فزكريا البطل الرئيسي بحار من طينة أخرى غير طينة البحارة الذين عايشهم والتصق بهم طوال سني عمره. يقول شكري ذاهبا إلى أن عودة الطروسي في رواية "الشراع والعاصفة"تمثل الانتماء الأكبر، وأن انتماءه إلى العمال والبحارة مجرد إشارة مكثفة إلى انتمائها لأكبر"[١٤٤]

لقد اختمر في البحر، واختمر هو في البحر فكان العلم بالأسرار وبمكنوناته المخفية.

أثر الغابة في العمل الروائي

مثلما كان حضور المكان في البحر قائما وأدى دوره في الإبداع الروائي لدى الكاتب فإن للغابة حضورا فريدا من نوعه، تمكن من نفس الكاتب إلهاما وبعثا وتجديدا، ولعنا نهتدي ونحن نسوق هذا القول على معرفة أسباب التلاحم والارتباط الكلي بها، إنه يقول في مقابلة له مع إذاعة mbc "أنا الأديب الوحيد الذي كتب عن الغابة، وليس هناك غيري من العرب الذين كتبوا عنها"و لعل سبب ولوعه بالغابة مرده إلى حادثة حدثت له في فترة ما أكدها بقوله:"ذات يوم وقع في يدي كتاب "طرزان"كان يتحدث عن قصة "طرزان"في الأدغال، وعن حبيبته"مريان"و كيف كانت هي والقردة "شيتا"ترافقانه، وكيف كانوا يتعلقون بألياف الأشجار، ويقطعون المسافات بغمضة عين وكيف كان "طرزان"يحارب أعداءه وينتصر عليهم، وكيف أن هؤلاء الأعداء تمكنوا من أسر حبيبته"مريان"و أخفوها في أكواخهم، وأقاموا عليها الحراس، وكيف اهتدى "طرزان"إلى مكانها وحررها من الأسر بعد إن انتصر على جميع أعدائه، وما قامت به "شيتا"من عمل رائع في مساعدته على إحراز النصر"[١٤٥]

لقد كان هذا الكتاب بمثابة المفتاح الذي تسلمه "حنا مينة" ليدلف به عوالم الغابة، ويفكر بها، وينقل عنها جميع حيثياتها وملابساتها، يقول متابعا:"سأذكر هذا الكتاب ما حييت، فهو الذي أيقظ حبي للغابة، وهو الذي حملني على أجنحة البراءة إلى عالم "طرزان"المفعم بالمغامرات، وجسد لي الرؤى الغابية، بكل ما فيها من جميل الزهر والخضرة وما فيها من طير و وحش وزواحف، وما

تنطوي عليه من أسرار ومخاطر، حتى ليمكن القول أنه استلبني، فكنت أقرأه بدهشة بالغة الروعة، وكان انتصار"طرزان"يضرم في الحماسة، وأسر "مريان"يحزنني، ولقد خفق قلبي ترقبا لساعة خلاصها، وعودتها سالمة"[١٤٦].

هكذا إذا تمكنت الغابة من نفسه، فأصبح هاجسها يسيطر على ذات الأديب، تتملكه بعنفوان، وتهيب به أن يستكشف أسرارها، ويستبيح مكامنها، إنها عالم مغلق وجميل، وركوبه مخاطرة، ومن هذا الباب كانت الرغبة، وكان الاندفاع نحو هذا الفضاء الجديد بالمعرفة، وكان له دور كبير في تطور أحداث الرواية وتشابكها، ففي الغابة بدأت رحلة جديدة، رحلة مع الذات المبدعة، "لقد بدت رحلة اكتشافه لذاته منذ ولوجه الغابة، في رحابها السحري، استيقظت هواجسه مستحمة في طقس الطبيعة وفيضها الأمومي، فيتلامس عالمه العاري مع قاموس القيم البشرية، يعيش وطأة إحساس حاد بالذنب لقتله"زخريادس"، ويتذكر صديقه (عبعوب) الذي يفكر عنه، في حضن الأمومة الطبيعية يمارس بوجهه الداخلي، وفي جحيم الإحساس بالذنب ينشط تفكيره، وعند ذلك يعرف لماذا لا يفكر الحمار وهو تحت الحمل، فالتفكير يستيقظ في أوقات الشدة"[١٤٧].

إنه يعيش في مكان لم يألفه، ولكنه ضرورة حتمية دفعته إليها الأقدار هروبا من السجن هذا الذي ينبذه، ويتمنى لو كان السجن في البحر، إن الغابة أصبحت مطهرا، مكانا مقدسا يغتسل فيه"زكريا"من أدرانه، وليس الذهاب نحو الغابة إلا فرصة آنية، دفعه إليها الهروب"و رحت أسير على الشاطئ، هائما لا وجهة لي، لا هدف مثلي يوم كدت أقتل ابني. كنت قادرا أن أسير على امتداد الشاطئ حتى ألف المتوسط كله، تملكتني رغبة في أن أقوم بهذه الرحلة العجيبة. لعنت في سري المدينة والحوت وزخريادس وأولاد الكلب الذين حرضوني

عليه، بدا لي عندئذ أن الحياة حلوة، هكذا بدون ذهب ولا ماس، بدون بيت ولا زوجة، ولا ولد، كل هؤلاء أعداء على نحو ما، وليس من صديق إلا البحر"[١٤٨].

إنها بداية الطريق نحو الغابة حيث مهد لهم السبيل حتى يتطهروا من ذنوبهم وتنتهي آلامهم وأتعابهم"فقررت أن أعيش على مقربة، في أحراش الغابة المحاذية للبحر أقمت خيمة صغيرة على صخرة واطئة. كنت مجبرا على الاكتفاء بها، فقد جمعت أغصانها من الغابة، وبأوراق القصب وربطها، ولملمت كومة من القش وفرشتها على صخرة، وحفرت الأرض وأخرجت بعض الديدان وعمرت صنارتي للصيد"[١٤٩].

هكذا اختار الكاتب بطله ليحيا حياة أخرى لم تخطر على باله، إنها حياة الوحدة والانعزال، حياة الاكتشاف الجديد، وبذلك تشكل موضوع المكان الجديد فضاء رحبا لا يدرك إلا بالوصف، بآليات اللغة، "إن الفضاء الذي درسه الشعريون يتميز بكونه ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[١٥٠]. لقد انتقل بنا المكان إلى مغامرة من نوع فريد تجمعت فيه تطلعات ورغبات ومخاوف، تمازج فيها البطل (الكاتب) مع تجربته الفنية، وانصهر في بوتقتها انصهارا كاملا، وبذلك نراه في كل حركياته حيا رغم المعاناة، لقد تشكل البناء المكاني في النص، وهو الذي لا يتشكل إلا باختراق الأبطال به، وليس هناك مكان محدد مسبقا، ولكنه يتكون، يبدأ في الوجود والظهور باقتحام الأبطال له، لم تكن الغابة والبحر لولا وجود هذا البطل الذي تعمد بهما، ونهل من معينهما، وهاهو يرحل معهما ليشرب منها (الغابة)، ويحكي بواقي أيامه، لقد أحس بالوحدة، أحس بالغربة، ود لو تؤوب أيامه المدينية إليه فيشرب الخمر، ويصارع عبعوب إن ثمة تماسا وإحساسا بالخواء، لذا تبدلت روحه، وانهارت أمام عزلتها رغم الحب الذي يكنه

لهذا المكان"وها أنا بعد هذه الوجبة الكبيرة من السمك، لا أجد خمرا ولا قهوة، يا رياح الغابة، يا نسماتي مري على خمارات المدينة ومقاهيها، وقولي لهم، هناك، أن يفسحوا بعض الخمر على الأرض، أن يدعوا القهوة على النار تفور، واحملي في هبوبك رائحة النبيذ والبن المحروق.. ولئن عدت يوما للمدينة، حرا مثلما كنت طليقا فلسوف انثر الراح على شرف الريح، لأجل الذين تهب عليهم، كل يوم سأدع القهوة تفور، والرائحة البنية تنتشر"[١٥١].

هل الحنين وحده هو الدافع إلى هذه التهويمات والانصياع لها، وبث خلجات النفس المتوحشة الموغلة في الانجذاب نحو ماضيها إن شخصية "زكريا المرسنلي" تحيا في حاضرها ماضيها، ولكن ذلك هوالذي ساعد الرواية على التشكيل وأعطاها مسارها الذي جعله مرتبطا مع الحدث، ولد هنا من عدم إثر دخول البطل إليه وتجاوز صورة المشهد، ولكنه أصبح موضع الحدث الدرامي، وقد ذهب شارل غريقل إلى القول: "إن المكان في الرواية هو خادم الدراما، فالإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[١٥٢].

وقد يتجدد الحدث بتعدد الرؤى، وقد يتشابك، ويظهر تحول الوعي من خلال الوحدة المطهر، يفيق البطل، وتتحرك جوامده ويعقل، ويستدرك الضعف بالتأمل، "زكريا، يا عبعوب، لم يعد حمارا.. وأنت يا ابن الإبرة، وحدك القادر على شتمي، على نعتي بالحمار دون أن أكسر رقبتك .. أنت بخيل، طويل، معوج كالمقتاية، وأنا بعكسك، قوي، قادر على ملط رقبتك، انتبه إذن.. لا تقل عني حمارا، زكريا لم يعد حمارا منذ رفس زخريادس"[١٥٣].

لقد حمل البطل روح التمرد، ولقد ذهبنا إلى القول بأن الكاتب تمازج بشخوصه فكانوا إذا لسان حاله، لاينطقون إلا بما يريد أن يعبر عنه، حتى يتمكن

من إبلاغ الآخرين انشغالاته، وإلا ما كانت رسالته مؤدية لوظيفتها:"إن الإنسان الذي يحمل في أعماقه أَخَذَ المشاكل الحيوية سيصير بالضرورة موضوعا لهذه التناقضات ومتمردا يثور إلى حد ما على الإسفاف الذي يعتريه هو بالذات"[١٥٤].

إنه يؤكد الإحساس-أي الفراغ كمعادل فني للشقاء الإنساني الذي يأكل بقوة حياة البطل على نحو ما معادلا للغربة النفسية القاهرة ماديا ومعنويا، ومع ذلك لم ينف عنه إرادة الخروج من دائرة الخوف والتقهقر إنه اختير ليرمز إلى التعلق بالحياة والبحث عن الإحساس بها خارج هذه البيئة الساكنة التي غاب فيها شقيقه الإنسان، وما المونولوج الداخلي الذي تحاور به مع ذاته إلا دليل على الرغبة في التعرف على شخص ما، "في طريق العودة أجفلت وضحكت من جنبي وقلت في نفسي، "أي رجل أنا؟ ضخامتي الجاموسية، ورأسي الكبير، الملبد، ولحيتي الطويلة، وحقل الشعر في صدري قمينة بإخافة ضبع، ثم أخاف من عصفور، يرف فجأة في الدغل، ويطير هازئا أو خائفا مني"[١٥٥].

هكذا يبدو المكان موغلا في وحشيته، مناسبا للحدث، ذلك أن المكان يتكرر مملوءا بالدلالات، "يبدو المكان مألوفا بالنسبة للكاتب، وهو مكان تجربة عاشها الكاتب نفسه"[١٥٦].

إن الكاتب وضع بطله في غابة كي يخلقه من ماضوية آفنة، مليئة بالذنوب، حتى يطهر منها فأصبح المكان مقدسا، برزخا يرتاح فيه، ولذا فإن قوة دلالة الحياة المسندة للغابة هي التي ولدت وظيفة الامتداد البصري للشخصية على النحو المتوتر، وهي التي فجرت داخل الشخصية على هذا النحو الدراسي المتسائل الذي يفيد امتناع الشفاء واليأس إلى نفسه، إنه يعيش المكان كي يتولد فيه روح جديدة صامدة متطلعة واجهة، "ما أسعد حارس المنارة!، الشيطان في داخلي، نام زخردياس الملعون، الذي لا يؤمن بالجنة، قد يعيش في داخله ملاك

أما أنا فهيهات، ولكني لست بعيدا عن جو الملائكة، ولو رأيت زوجتي لغمرتها بعاطفة أنكرتني معها. كنت قبلتها، من القدم حتى الرأس، ووسدتها زندي، واستغفرتها كل ذنوبي، واصطدت لها سمكة فضية، وأطعمتها لحمها الأبيض بيدي، وإذا تعذر وجود الطاسة حملت إليها الماء من الينبوع براحتي، ثم وضعت ذراعي حول خصرها وسرت، أحكي لها، ونحن نخب في الرمل المبلل، حكايات أيامي الخوالي"[١٥٧]

هل نحن نصطدم بتعابير جديدة، بأفكار كانت غائبة عنه، إنه يبعث من جديد، يرسم لنفسه طريقا آخر، طريق الاكتشاف الجميل كي يصب جميع تأملاته فيه، فأعطاه دلالات لم تكن حاضرة، ولا خاطرة بالبال، "إنه مجال لتودد الشخصية من هذه الحياة، ومن الرغبة في "محاكاتها" بقدر ما يبدو مجالا موحيا بالرهبة والخوف والاحتواء الداخلي لهذه الشخصية، ويمكن التعبير عن ذلك من خلال أشتات الدلالات الموحية بهذا المعنى"[١٥٨].

هذا المكان المستمر الوجود ساحة الأحداث وهو"لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه"[١٥٩].

لقد عاين الكاتب المكان، وتعايش مع حيثياته، فمنحه المكان أسراره، وباح له بكل دقائقه، لقد منحته الطبيعة سرها عبر الابتهال لأمومتها ففاضت في أعماقه النظيفة معاني النبل وكشفت له "شكيبة"لا عن حاجته إلى جسدها فحسب بل عن حاجته الإنسانية لها، لتمنح ذاته الباحثة عن التكامل إيقاعا متناغما، ينفجر منه نبل وعطاء الطبيعة وفيض المنح البشري . لقد تبلور المفهوم الإنساني الصحيح في ذهنه عبر تماسه الالتحامي المندمج في منطق الكون ونواميسه المعبرة عن سرمديته، هكذا تتصافح أعماق الذات، مع أعماق الطبيعة،

فتتكشف ملامح العطاء كأنبل قيمة[١٦٠]. إنه وبتواتر عجيب يكشف هذه النفس التي أهملت، والتي خاب رجاؤها، فكانت جلفة خشنة حزينة مليئة بالكوابيس، إنه يراها، ينظرها لأول مرة في غابته في مكانه، ولقد ألهمته المعرفة المثلى، ألهمته صباحا جديدا في حياته وهو ينتقل بين خضرتها وجذوع أشجارها، فيرى شابين ولدين على حد قوله يتبادلان العواطف ضاع كل أمل في الحصول على المحفظة، غضبت لكن غضبي زايلني بسرعة لو فعلا ذلك الشيء لاختلف الأمر. كانا عندئذ، رجلا وامرأة، كنت قادرا على خطف المحفظة وقتل الرجل واغتصاب المرأة. أما ولدان، حبيبان، وبهجة اللقاء والمودات، والكلمات السعيدة والآمال العريضة.. كل ذلك سلاني.. كان، وهما يتبادلان القبل، يراقبان الغيوم البيض، ويطيران كحمامتين بينهما. لو تراكضا كرة أخرى، لاندفعت واختطفت المحفظة. كنت قادرا على السرقة وعاجزا عن القتل أحسست في اللحظة الأخيرة بالشفقة عليهما، ولو بقيا يتناجيان إلى الصبح لبقيت قابعا في الدغل مصغيا إلى كلمات حرمت منها طوال حياتي، ليظلا محبين. لسوف تخونه يوما"[١٦١].

هل نقول إنها بداية الاكتشاف الذي ظل غريبا عنه، مثلما ظل غريبا عن نفسه ونبض قلبه بما لم يكن ينبض به من قبل، لقد كان زير نساء وحسب، يتعاطى اللذة، وينافس الأشقياء أمثاله، لقد كان بغلا على حد تعبيره يوم غاب عنه الإنسان، زكريا الإنسان، هذه الطبيعة تلهمه ذلك السحر الخلاق الذي يقارب الأباعد، وقضي على تنكرات الأهل، إن الإنسان مهما تلبسته روح الشر، وركبته آلام المجتمع وبقي في زمن ما غير ما حس أول حياته، إن جميع مظاهر الحياة بما حوته من تناقضات كبلت زكريا وواصلت رسم قيودها إلا أن الطبيعة-الغابة-قد أحيت فيه ذلك الفيض الإنساني، ودفعته إلى تعبئة جديدة. "الإنسان فيض عطاء لا ينضب، عندما لا توصده الضرورة الاجتماعية، وعندما

تنتصر على الضرورة الاجتماعية تمنحنا الطبيعة مفاتيح سرها"[١٦٢]اجل تمنحنا الطبيعة ما كنا أغفلناه بحكم الحكم السياسي والاجتماعي وحتى الاقتصادي أحيانا، وبحكم ارتباطنا بالمكان الذي يصبح له علينا فضل الرجوع إليه، لأنه ربانا على التأمل، والالتحام به، فهو جوهر في نفوسنا، وفضاء سبحنا فيه، "و قد برز اتجاه يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله ويجعل من المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية"[١٦٣].

هكذا يصبح الإنسان امتدادا لمحيطه، فهناك جذور ممتدة في أعماقه تقتحم عليه خلوته، تحركه باستمرار تدفعه إلى التشبث بالمكان الذي ألفه، وعايشه. فالشخصية مهما بدت لنا ظاهريا دينامية متحركة فإنها في العمل مرتبطة بالمكان الذي هو واضح الجمود والثبات، ولكنه فاعل حاضر.

لقد كان زكريا ومازال في مجتمعه الأول رجلا يعيش يومه ليومه، ويشده إلى اللذة الدافعة نفسه، وتحركه إلى استعمال يده العوامل الكثيرة التي سايرته مع التجارة في البحر، وبذلك نراه رجلا يدور في حلقة دائرية لا يفكر في اختراقها، ويصح أن نقول عن هذه الشخصية إنها ذات رؤية منعدم فيها الإحساس والشعور"إنها رؤية داخلية فراغية البعد وهي تتميز من كل الرؤى الأخرى بكونها رؤية وصفية ساكنة"[١٦٤].

لقد كان الكاتب حاضرا في سبر غور هذا وترجم عنه، وعلم أسباب الانبهار والتراجع فنفخ من روحه فيها، فإذا هي تستكشف عوامل القوة والتحدي "لقد هدت البطل أنظمة الملكية والقمع، هدت إرادته الحرة، ونبله المنبث في إنسانيته كقيمة وجعلت منه ضحية جرائم لا علاقة عقلانية له فيها، إن عملية الاكتشاف تتوج بشكل حاسم بالهزيمة التي يتلقاها زكريا من شكيبة.

لقد هزمت المرسنلي السديمي، لينتصر المرسنلي التفتح، فتفتحت في نفسه نخوة الحرمان الذي ألفه، فتفتقت الحياة فيه عن نهم لا يرويه إلا الاتحاد الصميمي بنبضها"[١٦٥].

"قهرتني شكيبة، هزمتني، هزمني زوجها، ولكن هزمني قبله زخريادس بن اليونانية، هزمتني الدنيا قبل أن تهزمني شكيبة"[١٦٦].

لقد انبثق من ظلام حالك نور أنار درب المرسنلي الحزين، المرسنلي الذي يعب الخمر، ويمارس الجنس، ويتدفق كلما لزم الأمر أمام البحر صنوه ورفيقه لا غير لكنه يبعث في المكان، في الغابة يبعث شخصا متحررا، متحركا، باحثا عن نفسه الإنسانية. إن حنامينة، يرفض أن يكون الاستسلام هو شعار شخوصه لذا يبعثهم من تحت الرماد، "نعم توجد شخصيات فعلا ولا أرسمها على أساس فحولتها، بل على أساس كفاحها، والمكان لا يمكن أن يكون مخصيا"[١٦٧].

يدور البطل في المكان وبه يستأنس، ومنه ينطلق، إنه أشبه بحي بن يقظان الذي يكتشف عوالم الكون بالتأمل والتجربة، أشبه بحي لأنه يكتشف نفسه من منطلق الوحدة والعزلة والتفكير، "أن رأسه رأس حمار، لقد أصبح رأسا وكفى"ذلك ما أعلنه حينما اهتدى إلى واقعية الإنسان، ومن استسلامه تولد أفكار جديدة، لقد تخطى جموع الأحاسيس الآنية الذابلة المنسية، وصاغ أحاسيس جديدة، جديرة بتفكيره، ليس فيها الموت موتا، بل الموت حياة ولذلك فالكاتب يريد أن يؤكد ما سيكون عليه الكائن الشخص، إنه الأقوى إن أدرك سر القوة فيه، ولم يعد يجبن أو ينهار أمام لذائد تافهة. إن الإنسان هو الكائن الأقوى، وتتبع إرادته مما يفعله ويقوم ويصرح به أيضا، إن الحياة تعلم الكائنات البشرية كيف تتصارع، تقاوم أينما كانت، حيثما كانت، إنها القدرة اللامحدودة لا تضن

على الإنسان ما أراده إن هو أدرك معنى الطبيعة، وامتلك محيطه الطبيعي"أنا رب الشاطئ، أقول لكم، أنا رب الشاطئ، أقول لكم، أنا رب الشاطئ، وهذه السمكة تشهد لي"[168].

إن الاكتشاف هو سر القوة وينبوعها، هو الجمال الذي يسحر العقل، ويفك قيود الزمن، وإن معرفة السر كفيلة بأن تدخل البطل ضمن دائرة المصارعين الآيبين من غربة اللاعقل. "الغابة زوجتي ومعها أعيش"، إن البطل مكنته الغابة من المعرفة الصوفية، وطهرته من جميع سلوكاته الأولى التي دمرته، وقتلت فيه روح الإنسان القادم، الذي أراده "حنا مينة " لقد كان دوري، منذ الخمسينات أن أفترق عن هذا الأدب المخصي، وأرصد الواقع الشعبي وأبرز روحه الكفاحية، وفرحه ونبله وقدرته على الصبر بكبرياء بالغة والصمود في حرب لبنان الأخيرة أكبر دليل، هذا الدور قمت به أنا والآخرون، وقمت به على نحو جيد بدءا من الشراع والعاصفة"[169].

لقد رفض الكاتب أن يسلم بطله للطبيعة دون مقابل، الطبيعة بكر، عذراء مغلقة كمكان. ينزل بطل عليها، ولكنها لا تتركه، وتتماوج تعابير سرد مرافق للحدث كي يبني هدم الرواية، لأن الفضاء ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، سواء كانت خيالية أو واقعية أو مادية. فبطل الغابة يظل متخفيا وراء فضاء محدد، وداخل الغابة حيث تحدث جميع الوقائع الرهيبة والخارقة، إن البطل من خلال كل ذلك يريد له الكاتب أن بموضعه في فضاء معين، ويحركه بناء على رغبات كامنة، إنه يحركه لأنه يريد له الانهيار وأن يتلاشى كقوة، لا يريد لقوته أن تصادر، فهموم الكاتب هي نفسها هموم زكريا(الجماهير)دفعه إلى المعرفة والقهر، وإلى تكسير قيود الملكية التي جعلتها الأنظمة كيرا في عنقه، وبذلك فهو يرد ويبطش بيد المرسنلي، فيطلق كل الكوامن للتعبير عن الرغبة

والتصدي، لأنه يرفض الموت،، إن الغابة المكان جبلت نفسا كانت مائتة، وهاهو البطل يتحسس نفسه كلما أكلته العزلة، "غادرت الماء، وسرت على الشاطئ من حسن حظي أن القمر كان غائبا. هذا الفضاح كان غائبا، وفي وسعه أن يغيب إلى الأبد، فليس به شأن. لست عاشقا على كل حال، وفي أيام العشق لم أتعامل معه، لم أتعامل مع الطبيعة. عشت ولا أدري كيف عشت. الحياة كانت امرأة، وكان همي نقطة في جسدها، وقد خانتني، بصقت على يدي بعد أن جامعتني، وألقت ثيابي من النافذة، وغادر تني صارت رجلا حين صرت امرأة"[١٧٠].

أجل لقد تحدث بما كان، واستيقظ الآن، فأصبحت لحظات الآن مهمة في حياته، إنه ضمنيا يرفض تلك الأحداث، يرفضها لأنها حدثته عن إنسان آخر، غير هذا الإنسان الذي صقلته الغابة–المكان–هذا الذي أخذ دلالته وأبعاده بفضل وجود البطل، وقد تمكن وصفه من إعطائنا تلك المعطيات كما ساعدنا على تكوين فكرة عن وضع البشر الذين ارتبطوا به، وتآلفوا معه كما ألهمنا القدرة التي مكنت هذا الإنسان من التعبير عن الإرادة الإنسانية التي كانت منعدمة فيه، وبهذا صار لهذا المكان دلالات، ومكنتنا من معرفة رد الفعل لدى الشخصية، وهو أمر أفادنا في معرفة تأثر هذه الأخيرة بفرضية المكان لقد أحيا المكان في هذه الشخصية رموز الحياة الماضية وجددها لتؤكد خصوبة الفطرة السليمة الغائبة طويلا، ولقد مهد المكان أيضا لامتداد ماضيه في حاضره إنه يكتب عن ماضيه لا ليستقر فيه بل ليطاول الحاضر بما فيه من تناقضات على جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية وحتى الإنسانية". إن الكاتب يختار أحداثا ماضية لشخوصه ورواياته لكن الذي يقرأ هذه الروايات بإمعان، يجد أنها –إذا تجاوزنا التاريخ المقترض لها–ترسم خط التطور، منذ بداية الربع الثاني من هذا القرن وحتى المرحلة الحاضرة على الصعيد السياسي والاجتماعي والإنساني،

وأن الماضي الذي يكتب عنه هو"حضور واستطالة المستقبل"، فاللحظة الفنية لا تقاس بتاريخها الآتي، وإنما هي تغدو في الفن تعبيرا عن مخايل المستقبل الأبعد، وإلا فقد الفن عنصرا أساسيا من عناصر ديمومته.. "[١٧١].

لقد تجلت روح الكاتب، وتنفست رؤاه، واتضحت معالمها من خلال الغابة التي غرس نبتته فيه (البطل)، فكان المطروح بديله الذي يتصوره ويرجوه، إنه ينقل إلينا تلك التغيرات إثر إصابته بالمرض في الغابة، وكيف بدأ تقريرات جديدة تدور في رأسه، حتى إن الأمر لم يعد يغريه بالتواصل. ثمة وحي آخر، فكر آخر، الغربة منفى خطير، " ويوما بعد يوم، وعاما بعد عام، ينسونني في المدينة، إلى جهنم كلهم، لينسونني، هذا ما أريده، أنساهم أنا أيضا، أبدل اسمي. ماذا أصبح؟ سأجد اسما مناسبا، وفي قرية ما أدفع بعض المال للمختار فيعطيني هوية. هو عندئذ يختار اسمي آخذ اسم رجل مات، رجل هاجر أو فقد ولم يشطب قيده. كل شيء يصير بالفلوس أفهم بهذه المسائل. سأجعل دماغي يشتغل بعد الآن.. أبيع سمكي لن أساوم أول الأمر، أدعهم يستغلون وضعي، أقدم لهم صيدي وأرضى بما يدفعون، أبادلهم بثياب وتبغ وخبز في أول ضيعة أصلها"[١٧٢].

لم يكن زكريا ذا رأس تفكر، كان رجل قوة، منها يستمد قوته ويغالب الحوت، ويقهر أمواج البحر، لم يكن ليرى أمامه. لقد انحسر في هذا المكان الغيم عن رأسه فبدا أمامه الأفق رحبا وبدأ يشتغل، ففكر في جوانب شتى تضمن له بقاءه واستمراره إنه فكر في الصيد والبيع والمقايضة، وإن كنا ونحن نتابع خطواته نحس ذلك العزاء الداخلي الذي يعزي به نفسه هذا المخمور ذو الرأس المفلطحة، وقد استخدم الكاتب المونولوج المعبر عن هذا، فتارة يأتي عن الذات وأخرى للإخبار وأحيانا يأتي الحوار الداخلي ليمهد المناخ خلاله لما سيأتي من

أحداث، وهذه البساطة المستخدمة في حوار مكنانا من حدس حقيقة هذه الشخصية، وهي انتماؤها إلى هذا المكان انتماءا حقيقيا، بعدما أحس بالغبن والوحدة، واللدل على الرغبة المطلقة في اللقاء والهروب من هذا الوضع الرهيب هو الغناء الذي حاوله كي يستأنس به ويلهيه " الأسئلة ذاتها تذهب وتجيء، وتتكرر وتتكرر، وتكبر وتصغر ورأسي قفير ونحل... مدينتي العاهرة لا يأتي منها جواب، وهذا المرض!،... جربت الغناء، غنيت، بصمت، تكلمت مع نفسي التي صرت أشفق عليها وأحبها، ثم جاء النوم كمسحة الزيت على الجبين، ولم أفق إلا عصراً، وكان والعصر لطيفاً، وأي شيء بعد ذلك المرض لم يكن لطيفاً"[١٧٣]. هكذا تأتي محاولات أخرى ثّامة عن التطور الذهني، وحضوره ليشارك نظرته إلى المحيط الذي يعيش فيه ويدل على تبدل الإنسان فيه، "إن النموذج الذهني الذي يشترك مع النظرة إلى العالم هو في نقاط متعددة نموذج "فمواجهته بالواقع كي نقيس مدى ابتعاده عنه"[١٧٤].

هكذا إذن تبدأ المواجهة الجديدة مع الواقع الجديد، انطلاقاً من المكان الجديد، وبهذه الحركة الدؤوبة تتحقق أحلامنا ورؤانا عن طريق العقل الذي نعني به النضال، فالبطل الذي تتناسل أفكار الكاتب من خلاله، يجسد في مكانه هذا التطور في رؤيته الفكرية والفنية، تمكن من خلق مقابلة فنية بين المجتمع في المدينة والحياة في الغابة من خلال إقامة "زكريا " بها، وتعدد نشاطه فيه، بناء على الفهم واليقظة والتجدد الذين ظهروا فيه صدفة، ولكننا لا نعني بذلك المقابلة مقابلة رومانسية لما حوته من تهويمات ومناجاة حزينة بائسة،

لأن كاتبنا واقعي وسيأتي الحديث عنه في حينه، إنه كاتب رافض للانصياع والخضوع "إنني من كتاب الواقعية الاشتراكية في الوطن العربي ورواياتي شهادة كبيرة على عظمة الواقعية " [١٧٥]

والحقيقة أنه كذلك، فقد حمل راية الواقعية انطلاقا من وضعه كفرد عايش ضروب الحياة، وقاسى مرارتها، فكان له أن يحدد موقعه من الحياة، وليس غير الواقعية من يجسد ذلك، وجميع الأمكنة التي صاغها ليست سوى تعبير عن نفسية أنهكها الظلم، وأرهقتها المتاعب، فكانت الملهم الذي غير حياته وأشعره بالسعادة وهو في منأى عن الآخرين، "وبدا لي عندئذ أن الحياة حلوة هكذا من دون ذهب ولا ماس.. "[١٧٦] لقد أصبح يعرف على نحو ما طبيعة المكان وقد استطاع وبشيء من الدقة، أن ينقل إلينا عبر مسيرته رسالة النضال والفعل والتحريف، مجسداً كل ذلك في شخوص الروايتين، "إن رسالة الأدباء لا تتمثل في النضال حتى وإن كانوا قادرين عليه، بل في التعبير جمالياً عن أحاسيس المناضلين، كما أن رسالة الكلمة تتمثل في تحريض الروح أثناء الحرب على الفعل وفق ما تملك"[١٧٧].

لقد عاش حنا مينة مع أبطاله، وتبلور فكره معهم، وتقلب في مختلف وجوهها المتناقضة، وتشرب عمقها، فكان له قراره وكانت له رؤاه التي مهدت لإثبات الوجود بالمقارنة والتسلق، والمتابعة لان المعرفة النظرية بأحوال الشعب تظل في حاجة إلى التجربة الاجتماعية، وأن الاتصال بالناس تعلق لدى الكاتب بفضل تجاربهم فأصدر أجمل كتاباتهم، إذ لا يمكن أبداً أن تصدر الكتابة دون عمل. لقد كانت "الغابة رمزاً لعالم جديد ينتفي تفيه الاستغلال، وتعود إلى الإنسان سماته الإنسانية الأصيلة المستلبة، فيصبح قادراً على الصعود ورفض الهزيمة" [١٧٨]

ومن هنا اتضح البعد الفلسفي لهذا المكان، إنه يريد أن تكون وجهته نضالا وفعلاً، حرباً على عالم الفساد الذي استشرى في المدينة، وزج بالناس في الفساد والغش والزيف.

وهنا تبدو الفطرة وحياة الفطرة الخالية من الكذب والنفاق والدجل، إن الغابة (المكان) رفض لمجتمع المدينة، "وهي توحد وعزلة وهروب ومعاداة".[١٧٩]

لقد دفع الكاتب بطله إلى الغابة، واخترع له سبباً فادحا يكون كافياً لإدانته، ليحيله على حياة أخرى، ويخلصه من عذابه "المحنة دفعت به باتجاه الغابة، وبمحنته هذه تبدأ عملية امتحان ذاته على مواجهة الظروف الجديدة ضمن إطار الكشف، وعملية استكشاف النوازع الخيرة المعمورة ضمن إطار الاكتشاف "[١٨٠].

لقد كان البحر صنوه توحد به، مارس تجربته الأولى معه، وتمكن من أن يدفع بهذه التجربة إلى الظهور عن طريق الفعل والممارسة ولكن الغابة أفردت روحا جديدة مكنته من الولوج إلى العالم الداخلي فيه، وأصبح إنسانا غير ذلك الإنسان، وأصبحت الروح غير الروح الأخرى العربية التي لطخت بالزيف الذي انصب على المدينة، وعلى سكان المدينة، فقد أصبح كالحمير ينفذ أوامر الأسياد، ولم يكن مثله مثل الكثير من البحارة فرساً مطهمة يركبها محتاجوها في أي لحظة شاءوا ولقد نقب الكاتب عن كل الأبعاد التي تربط المجتمع والتي تنعكس في الشخصية وبعثها منذ الولادة، إنها نقطة التحول أو التدرج المعرفي من خلال ترعرعه وهروبه والبحث عن ذاته، وأصبحت غايته ليست مجرد مكان رومانسي يمكن لأي شخص أن يحلم فيه، بل مكانا تجاوز هذا المصطلح العادي، مكانا نمت عبره روح جديدة واستمدت منه الحرارة، وفار فيه دم جديد عبّر عن عودة الوعي، عودة للطفولة البريئة التي سحقتها همجية القحط في الواقع المديني المزيف، "اغتالتني الطبيعة فكرهتها، اغتالت الشيطان في داخلي، كنت منسجماً مع شيطاني، كان ملائماً ولجسمي وروحي، هجرني لأني تنسكت "[١٨١].

هكذا التنكر هو إحالة إلى حياة جديدة، حياة ملؤها الخلود والطهارة، حياة القداسة، ولا تتأتى إلا لمن انسلخوا عن مادياتهم، واغتسلوا بماء المطهر، وتابوا عن كل الذنوب، وليست هذه الذنوب سوى غيبوبة الإثم الذي فرضته المدينة وناسها على "زكريا"

وأضرابه، ودفعتهم إلى استيعاب المادة، والبحث عن ديمومتها، وقتلت بذلك الروح الدفاقة الإنسانية، التي تميت هذه الأباريق، إنه الوعي الثوري المنتج في الغابة، في المكان المطهر، ورغم الوعي ظلت شكيبة عاملاً مهماً في إيقاظه، في تفجير كوامن العطاء في الذات المرسنلية، وتطهيره من نوازع الشرور التي جلبها معه من المدينة التي امتلأ بأدرانها، وتأكد له بذلك بعدما سلب روح التحدي والقوة، تأكد له إحساس من جديد، كما شكل لديه التوجه الجديد والرؤية الجدية، وكانت في كل ذلك "شكيبة" حاضرة مفجرة طاقاته، باعثة روح المقاومة لديه، وكانت بذلك رحلة الاكتشاف، اكتشاف العالم عبر المكان "الغابة"، وبدأ من أول خطوة انتصار الخير على الشر، ونلاحظ ذلك الحيز ينمو ويتطور من أول وهلة حينما فكر في قتل حارس المنارة ثم يتراجع عن ذلك، بعد صراع داخلي رهيب كانت الغلبة فيه للخير.

لقد تخلص من تراجعه وتردده، ليشق طريقا جديدا، طريق فيه الكثير من الآمال والطموحات، كل ذلك لإرضاء "شكيبة" هذه التي أصبحت المطهر، كما كانت امرأة القبو في رواية "الشمس في يوم غائم" .

وبتلقائية ذاتية تتكرس روح المبدع وأفكاره وطموحاته. إنه يرسمها بدقة ويجسدها في شخصية البطل كونها تعيش لاإرادياً انفعالات أبطاله في وعيه المخبوء، إن نعيش بمعيته الذات المبدعة، وهي تنفعل وترصد وتجسد تلك الكوامن المخبوءة، "إن الكاتب حنا" مثله مثل المبدع يلتقط ما يريد التقاطه ثم

يحركه تحريكاً خاصاً مستهدفاً جميع أمانيه، والأغرب أن المكان الذي يختاره يظل همزة وصل أزلية في الإبداع لو نقل العمل منها إلى مكان آخر لأحسسنا بنشاز حقير، وفجوة هائلة في تداخل أعمال الشخوص وفي مثل هذا تكون الكتابة متموقعة، متماسكة منسجمة مع روح النص، "والكتابة أي كتابة كانت كليتها مرتبطة بموقع "[١٨٢].

وعندما نلاحظ أثر الغابة نلاحظ تماهي البطل "الكاتب"وذوبانه في بنائها وانسجامها وتكاثفها"طال الانتظار في الغابة حتى مللت، كنت لا أفتأ أنظر إلى القصبة والسمكات، إذا أخذتها تكون قد رضيت، وفي الغد أحمل كمية أكبر ومثل اليوم أضعها وأبتعد. أعبر بذلك عن شكري لما أسدته إلي من معروف، وأقيم على هذا النحو علاقة مع إنسان في هذا الوجود.. وإذا لم تأخذها أدعها وأمضي، اختفي فلا أظهر ثانية حيث ترعى أبقارها، أو حيث يضايقها وجودي".[١٨٣].

فالكاتب تضيق به لحظة الضجر حينما يحس بأنه ألحق الألم بالآخرين إنه يرفض أن يتسبب في أذية أي كان. فما بالك إذا كان المعني قد عامله بالحسنى وبر به، إنها معطيات فطرية جبل عليها، ويأبى أن تنفر أو تهرب منه.

إن بطله لحمته ودمه الذي يسري فيه، ووجهه الذي يتطلع منه على العالم الخارجي، فيرفض إذا أن يكون بطلا استغلاليا، انتهازيا، يستغل ظروف الآخرين كي يعبث بهم وبكرامتهم، إنه في وجدانه يتألم ويجابه الألم بالحسرة والندم"ما أسخف صيد الدب على دبق، بقصبة وسمكتين أريد اصطياد امرأة، لا الدب علق ولا المرأة أكلت الطعم، الغريق يحسب القشة جذعا، كنت غريقا وكانت قشتي في مهب الريح، وقد تعبت من السباحة وراءها، فاستسلمت للتيار، وتركته يجرفني ويبتلعني، غرقت في الأسى فابتلعتني الكآبة، ما كنت قادرا على البكاء كطفل لأنام. غير أن الكآبة كانت دموعا فأغرقتني ونمت.. لم أفق إلا

عصرا وأول ما فعلته هو التطلع نحو الأبقار، كانت الأبقار قد اختفت، والقصبة وحدها تبدو، وعليها السمكات تتلاعب بها الريح"[١٨٤].

في أعماق الرفض، وفي أعماق الإيجاب، إنه البطل الإيجابي الذي يحسه الكاتب والذي يرفض فبه النذالة والسقوط. يقول حنا:"ولقد هجست طويلا بالبطل الإيجابي وبعلاقته بفكرة الماضي، لا في الزمن وحده، حيث ينقلب الحاضر فورا إلى ماض مؤكدا السيولة الزمنية، وإنما في المكان، حيث يتغير كل شيء، من الإنسان إلى الجماد، وفي كل لحظة دون أن نشعر، يغدو الإنسان والشيء غير ما كانا، بيولوجيا وجغرافيا. إن الماضي كالمستقبل لا ينسلخ عن همومنا اليومية كما يقول "بيتر فايس" ومن المحال أن يدرك المرء أين يقصد إذا لم يعرف من أين جاء، وعلى هذا لاتصبح الماضوية، ما كتب عن الماضي في اتصاله وامتداده في المستقبل، بل ما كتب عن الحاضر دون أن تكون له هذه الاستطالة في البعدين الزمنيين، الماضي والمستقبل"[١٨٥].

لقد أصبح بطله يعيش بفطرته حاضره، ولكنه امتداد لماضيه فعلا، إنه يتألم بناء على ما هو كائن لأن في أعماقه مولودا حيا-ولكنه يحيا في ماضيه الذي جبل عليه.

هكذا كانت كتابة الإبداع عند الكاتب، إنه يضع أبطاله، يتخيلهم"خياله في حواسه، كما يطوف المخرج آلته التصويرية هنا وهناك، يلتقط ما يريد التقاطه ثم يعمد إلى هذه المادة الخام، يحركها كما يحرك لاعب الدمى دماه وما يزال حتى يعتقد المفعول المطلوب إحداثه قد حدث فيقف"[١٨٦].

إن مرجعية البطل وليدة الفعل الثقافي لدى الكاتب تتصرف بناء على أوامره، وتتحرك أيضا بناء على أوامره، إنهم لا يعيشون خارج دائرة الصراع الذاتي الذي يعتمل في داخله، إنه مرتبط بكل خلفيات الماضي، "وليس ممكنا ألا

يفكر الإنسان بالماضي لكنه، في ضغط الزمن، الذي يعيش الحاضر فقط، مهدد بألا يستطيع التفكير في المستقبل"[١٨٧].

لا يمكن للطرح والفعل الروائيين إلا أن يكونا من هذه الزاوية، زاوية الماضوية وفي إطارها الذي رسمته لنفسها، إنها حاضرة هذه الفترة–زمانا ومكانا في ذهنية المبدع–.

فالتربية الأولى في حياة الطفل لها كل صلاحيات التوجيه–شرا وخيرا– إنها حاضرة كونها مرتبطة بالحياة الاجتماعية. يقول قولدمان:"كذلك نعتقد أنه يوجد على مستوى الفئة الاجتماعية تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر، ومن ثم فإن كل عمل أدبي هام، وفي كل تيار فلسفي أو فني تكون له أهمية ويمارس تأثيرا على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة تحدد جزءا كبيرا من اتجاه الحياة الثقافية والفنية"[١٨٨].

إننا نعتقد وكما أسلفنا أن إيجابية البطل هي ذاتها إرادة المبدع، ويؤكد ذلك بإرادته اعتمادا على قول هانز ميرهوف في كتابه:"الزمن في الأدب": "فالأجيال السابقة عرفت أقل منا بكثير عن الماضي لكنها ربما شعرت بحس أعظم من الوحدة والاستمرار معه بسبب ثبات تركيبها الاجتماعي النسبي، ورسوخه واستقراره"[١٨٩].

ويتأكد لنا ذلك من خلال رسوخ الماضي في ذهنية البطل عبر المكان فهو يأبى أن يكون معطوفا عليه، يرفض أن يكون في موضع التسول، يرفض أن يكون هذا المتلقي ولقد أشرنا إلى أن البطل هنا إيجابي دائما"نهضت لأسير. أحكمت وضع الخرقة التي تستر عورتي عندما بدرت مني التفاتة نحو القصبة، كان قربها على الأرض شيء يشبه الصرة بل كانت صرة.. تأكدت من ذلك ولم

ترض أن تكلمني، وحين لحقت بها هربت في درب القرية، فكيف عادت حاملة الصرة؟لماذا لم توقظني وتعطني إياها؟فعلت ذلك احتقارا؟، أشفقت علي واحتقرتني فكرت، إشفاقها يحمل هذا المعنى، وأخذي الصرة يؤكده، ولن أرضى أن أكون محتقرا. أنا لم أكن كذلك، ولن أكون في يوم من الأيام، اتجهت إلى الخيمة مصمما على عدم العودة إلى "شكيبة" إذا كانت تحتقرني فالويل لها. لقد احترمتها أنا، ذكرتها، انتظرتها، فهل هذا جزائي؟، كان عليها أن تبحث عني، ومع ذلك بحثت أنا عنها، ثم ماذا؟ تدير لي ظهرها وتهرب؟ تسيء معاملتي؟ حتى شكيبة تسيء معاملتي"[١٩٠].

مثلما الغابة مكان اتصال دائم بجميع صنوفه خضرته وأدغاله وحيواناته، فإن الخيمة أصبحت بتفاهتها عالما خاصا تجسدت فيه انطلاقات البطل الذي رسمه "حنا"في رأسه وتوجه ناطقا رسميا يتحدث بلسانه عن شؤونه وآماله وآلامه، ولكنه بطل يحس بضرورة الانتقال عبر حاضره إلى مستقبله انطلاقا من مكانه، ولذا تتجاسر علينا رغبات الكاتب، وترتسم أمام مخيلتنا ونحن نقتفي أثر هذا البطل وهو يصارع الامتداد الأخرق لطبيعته، فهو عنيد لطيف قوي لين"فكل كاتب في الواقع يعبر في عمله عن طريقته في النظر إلى العالم وفي الإحساس به وتخيله، غير أن هذا العالم، حسب مزاج الكاتب وشخصيته، ويمكن الإحساس به بطريقة مباشرة أو على العكس بطريقة مدركة من خلال الوعي والفكر التصوري بدرجات متفاوتة، في الحالة الأولى يكون الخطر متمثلا في إنجاز عمل فني وذي قيمة ذاتية محضة، وفي الحالة الثانية يتمثل الخطر في البقاء على الصعيد التصوري والمجرد"[١٩١].

ولعل الانسياب الذي يمارسه الكاتب جريا وراء شخوصه هو الذي جعله يشكل المركزية الإيجابية لديه، فيستعين وهو تحت صدمة الخيال بواقعه العادي

فيكشف لنا عن واقع جديد تتجلى فيه طموحاته وأفكاره، وجملة التصاوير التي تخبأت في كيانه طوال سنين عمره . إنه واقع آخر فيه تتعارض ماضوية التفكير بمستقبليته، وقد جسد هذا الكاتب من خلال إدراكه لقيمة النجدة التي أسعف بها، وربطها بدعاوى الزوجة التي تركها هناك قرب القرية منكسة مركسة تصلي وتدعو، "جلست أرضا ونشرت بضاعتي من حولي، رحت أتأملها بعيون غشيها التأثر. امرأتي تصلي وحبيبتي تحول الصلاة إلى خبز وتبغ وسروال . صالحة تبكي، شكيبة تقطع الطريق إلى الجبل لتجلب لي ما ينفعني أكثر من البكاء، هذه هي المرأة! هذا هو الكنز! ليس في إصبعي خاتم سليمان، ومع ذلك وجدت الكنز الذي لا يجلب مثله خاتم سليمان. شكيبة هي خاتم سليمان. غدا سأركع أمامها، وإذا وافقت سأحملها على كتفي، وإذا رضيت فسأدب على أربع وأركبها على ظهري"[١٩٢].

إنه واقع جديد اكتشفه وهو يعاني وحدته في الغابة، ورأى من خلال التقابل هذا الواقع، لقد برز من عدم، وظهر لامتناهيا، غارقا في الامتداد ولكنه يطل على حياة أكثر انسجاما مع رغبة الكاتب، لحظة الإقرار بوجوب العمل، يدفع عجلة الحياة للتقدم إلى هناك، إلى زمن آخر معبرا عن حركة اجتماعية جديدة مليئة بالطموحات والتغيرات. "إن البطل الإيجابي هو بطل مرحلة التكون بالنسبة للرواية العربية، الرواية التي لها مستقبل، لأنها تقوم، وتعبر عن حركة اجتماعية هي ذاتها في طور التكوين، وهي القادرة على تحريك حدود الزمن، والانتقال من الماضوية إلى المستقبلية"[١٩٣].

ومن ثم يجدر التنويه بالمكان كونه لازمه لتطوير الحدث ودفع عجلته إلى الأمام لما له من قوة التأثير في (المبدع)، والمكان نفسه "لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه"[١٩٤].

إن طبيعة المكان لها من التأثرات الكثير على الذات المبدعة وهي التي تخلق وشائج قوية جداً بين البطل وبينها نتيجة لتلك التأملات وذلك التمازج والتماهي العميق فيها، وبحكم هذه الصلة الوشيجة التي تجمع الشخصيات بالمكان فإنه كان من الطبيعي أن تظهر تأملات تحاول أن تبحث في جوهر هذا الموضوع، وقد برز هناك اتجاه بقول التطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله ويجعل من المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية. إن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان[١٩٥].

ونحن من خلال مراقبة هذه الأمكنة التي عايشها "المرسلني" و"شكيبة" أدركنا نفسيتهم ودخيلتهما، فهما فطريان سليمان، طيبان، كلاهما يحب الخير، وكلاهما عمل على إرضاء الآخر، فكان التكامل، وكان البناء الذي أراده الكاتب، وكانت الانطلاقة.

قائمة الهوامش

[1]- حنا مينة: هواجس في التجربة الروائية-دار الآداب-بيروت-ط١-١٩٨٢-ص١٢
[2]- حنا مينة: الشمس في يوم غائم-دار الآداب-بيروت-ط٢-١٩٧٢-ص٢٠
[3]- أحمد محمد عطية-أصوات جديدة في الرواية العربية-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٨٧-ص٤٥.
[4]- حنا مينة: الشمس في يوم غائم-ص٢٢
[5]- حنا مينة: هواجس في التجربة الروائية-دار الآداب-بيروت-ص١٣
[6]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)المركز الثقافي العربي-ط١ ١٩٩٢-ص١٣
[7]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-دار الآداب-بيروت-ص٢٥
[8]- سعيد يقطين-الرواية والتراث السردي-ص١٤
[9]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-المصدر-ص٤١.
[10]-سعيد يقطين-الرواية والتراث السردي-ص١٥.
[11]—حنا مينة-هواجس التجربة الروائية-ص١٨
[12]-حنا مينة-المرجع السابق-ص٤١
[13]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٧٢.
[14]-ك.غ.يونغ-علم النفس التحليلي-ترجمة وتقديم نهاد خياصة-ط١-ص-دمشق١٩٨٥-ص٢١٥
[15]- حنا مينة – الشمس في يوم غائم – ص٧٦
[16]- صدوق نور الدين – عبد الله العروي وحداثة الرواية، قراءة في نصوص العروي الروائية – المركز الثقافي العربي بيروت – ط١ ١٩٩٤ ص٣٣
[17]- حنا مينة – الشمس في يوم غائم – ص٧٩
[18]- صدوق نور الدين – عبد الله العروي وحداثة الآداب – ص ٣٣/٣٤
[19]- حنا مينة – الياطر – دار الآداب – ص ٣٦
[20]- الشمس في يوم غائم – ص ٧٩ /٨٠
[21]- هواجس في التجربة الروائية – ص٤٠
[22]- صدوق نور الدين – عبد الله العروي وحداثة الرواية – ص٣٣
[23]- جون برمن- ترجمة مجيد ياسين- الكاتب هو الشخص الذي يكتب-مجلة الأقلام العُراقية-ع٤-س١٤-ص٢٢
[24]- حنا مينة – الشمس في يوم غائم – ص١٠٣
[25]-هواجس في التجربة الروائية-ص٤٢.

[٢٦]–سامي سويدان–مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ–الفكر العربي المعاصر(الإبداع الذاتي)–ص٦٧
[٢٧]–سامي سويدان–المرجع نفسه–ص٦٧.
[٢٨]–حنا مينة–الشمس في يوم غائم–ص١٣٧.
[٢٩]–حنا مينة–ناظم حكمت ناثرا–دار الآداب –ط١ –١٩٨٠–ص
[٣٠]– حنا مينة–مقابلة مع إذاعة M.B.C يوم٢٦/١٠/١٩٩٥.
[٣١]–حنا مينة–الياطر–ص٨٦.
[٣٢]– حنا مينة–هواجس في التجربة الروائية–ص٦٤.
[٣٣]–حنا مينة–الياطر– ص١٠٠.
[٣٤]– سامي سويداني–مدخل إلى قراءة روايات نجيب محفوظ–مجلة الفكر المعاصر–ص٦٨.
[٣٥]– حنا مينة–الشمس في يوم غائم–ص١٤٦.
[٣٦]– رشيد بن حدو–حين تفكر الرواية في الروائي–الفكر العربي المعاصر–(الإبداع الذاتي)ع٦٦/٦٧–١٩٨٩–ص٣٢.
[٣٧]–سعيد يقطين–الرواية والتراث السردي–ص٩٢.
[٣٨]–حنا مينة–الشمس في يوم غائم– ص١٤٧
[٣٩]–حنا مينة–هواجس التجربة الروائية–ص١٢
[٤٠]–عبد الكريم الخطيبي–عن ألف ليلة والليلة الثانية–الرواية العربية واقع وآفاق–دار ابن رشد–ط١–١٩٨١–ص١٢٧
[٤١]–حنا مينة–الياطر– ص٢٣/٢٤.
[٤٢]–نبيل سليمان–وعي الذات والعالم–دراسات في الرواية العربية–دار الحوار–سوريا–اللاذقية–ط١–١٩٨٥–ص٦٧.
[٤٣]– صدوق نور الدين–عبد الله العروي وحداثة الرواية–ص٣٥ .
[٤٤]– سمير أبو حمدان–النص المرصود:دراسات في الرواية–المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر–ط١–بيروت–١٩٩٠–ص٦٨.
[٤٥]– د.محسن جاسم الموسوي–الرواية العربية:النشأة والتحول–الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٨٦–ص٨.
[٤٦]– كارل.غ.يونغ–ص١٦٩.
[٤٧]– حنا مينة–هواجس في التجربة الروائية–ص١٢.
[٤٨]–حنا مينا –الشمس في يوم غائم–ص٢٥١/٢٥٢
[٤٩]– حنا مينا –الشمس في يوم غائم–ص٢٥٢
[٥٠]–فيليب لو جون–السيرة الذاتية–ترجمة وتقديم عمر حلي–المركز الثقافي العربي–ط١–١٩٤٤–ص١٤

[٥١]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٦٤.
[٥٢]-فيليب لوغون-السيرة الذاتية-ص٣٥.
[٥٣]-حنا مينة-الياطر-ص٢٣٤.
[٥٤]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص١٣٢.
[55]-F.V.Rossum-Guyon-Critique du Roman -Ed.Gallimard-1970.
[56]-Georges Poulet :l’Espace proustien- Ed. Gallimard –1970/Gilbert Durant :le Décor Mythique –Ed.08 –Corti –1961.
[٥٧]-محمد الباردي-حنا مينة روائي الكفاح والفرح-دار الآداب- ط١-١٩٩٢-ص١٢٠.
[٥٨]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٣٧.
[٥٩]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٣٧
[٦٠]-المصدر نفسه، ص٧٨
[٦١]-شكري عزيز الماضي-الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة – مجلة فصول_ص١٥٧.
[٦٢]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٤٩.
[٦٣]-حنا مينة –الشمس في يوم غائم-ص١٤٩.
[٦٤]-د.نجاح العطار-مقدمة رواية الشمس في يوم غائم-ص١٧.
[٦٥]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٧.
[٦٦]-محمد الباردي-حنا مينة روائي الكفاح والفرح-دار الآداب-بيروت.ط١٩٩٣.١-ص١٠٢
[٦٧]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٢٠٧.
[٦٨]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٢٠٧
[٦٩]-محمد الباردي- حنا مينة-كاتب الكفاح والفرح-ص١٠٢
[٧٠]-شكري عزيز ماضي-الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة-مجلة فصول-ص١٠٤.
[٧١]- شكري عزيز ماضي-المرجع نفسه-ص١٠٤.
[٧٢]-حنا مينة الشمس في يوم غائم-ص٩٩.
[٧٣]-المصدر السابق-ص٢٣٣.
[٧٤]-المصدر السابق-ص.٢٢٧
[٧٥]-المصدر السابق-ص٢٦.
[٧٦]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٢٤.
[٧٧]-محمد الباردي-حنا مينة روائي الكفاح والفرح-دار الآداب-بيروت-ط١-ص٢١.

[٧٨]-محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-دار الآداب - بيروت-ط١-١٩٧٩-ص٨٤
[٧٩]-بوريس شوتسيكوف-المصادر التاريخية للواقعية-دار الحقيقة-بيروت-ط١-١٩٧٤-ص٧٥.
[٨٠]-محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٨٥.
[٨١]-المرجع نفسه-ص٨٦/٨٥.
[٨٢]-حنا مينة- مقابلة مع إذاعة M.B.C .١٩٩٥/١٠/٢٦.
[٨٣]-حنا مينة- مقابلة مع إذاعة M.B.C .١٩٩٥/١٠/٢٦.
[٨٤]-ليلى درغوت-المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف-مجلة الحياة الثقافية-تونس-عدد٥٨-١٩٩٠-ص٤٤.
[٨٥]-حنا مينة-الياطر-ص٧.
[٨٦]-حسن بحراوي-بنية الشكل في الخطاب الروائي(محاولة اقتراب بنيوية في الرواية المغربية)٨٨/٨٧-ص٢٣.
[٨٧]-حسن البحراوي-المرجع نفسه-٨٨/٨٧-ص٣٠.
[٨٨]- حنا مينة-الياطر-ص٣٦.
[٨٩]-المصدر نفسه-ص١٣١.
[٩٠]-المصدر نفسه-ص٤٢
[٩١]-صدوق نور الدين -عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٤٢.
[٩٢]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٦٣.
[٩٣]-محمد عبد الوهاب-دراسات اشتراكية-ع٧-ص١٩٦
[٩٤]-محمد عبد الوهاب-دراسات اشتراكية-ع٧-ص١٩٦
[٩٥]-حنا مينة -المصدر نفسه-ص٢٩
[٩٦]-حنا مينة -المصدر نفسه-ص١٣٥.
[٩٧]- محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٨٤.
[٩٨]-ليلى برغوث-المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف-ص٤٤.
[٩٩]-حنا مينة -الياطر ص٢٠٠.
[١٠٠]-محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٨٦/٨٥
[١٠١]-حنا مينة-هواجس في الرواية-ص١٥٠
[١٠٢]-حنا مينة-الياطر-ص١٧٤.
[١٠٣]-محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٨٧.
[١٠٤]-محمد عبد الوهاب -دراسات اشتراكية-ع٧-ص٣-٢١٣.

[١٠٥]-الصديق بوعلام-حول(لعبة النسيان)-مجلة فصول-دراسات في النقد-ج٢-مجلد٨-عدد٣/٤-ص١٧٢.
[١٠٦]-حنا مينة-الياطر-ص١٧٩.
[١٠٧]-الصديق بوعلام-حول (لعبة النسيان)-ص١٧٠
[١٠٨]-حنا مينة الياطر-ص٨.
[١٠٩]-شكري الماضي-الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة-مجلة فصول-ص١٥٩.
[١١٠]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٤٣/٤٤.
[١١١]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٤٣/٤٤.
[١١٢]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٤٣/٤٤.
[١١٣]-حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص٤٣/٤٤.
[١١٤]-حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص٤٣/٤٤.
[١١٥]-محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص١٠٢.
[١١٦]-حنا مينة-الياطر-ص١١٣.
[١١٧]-برهان غليون-تأملات في الواقع العربي-للرواية العربية واقع وآفاق-دار بن رشد-ط١-١٩٨١-ص١٨٠.
[١١٨]- محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٩٥
[١١٩]برهان غليون-تأملات في الواقع العربي-للرواية العربية واقع وآفاق ص-١٨٥ .
[١٢٠]محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٩٥.
[١٢١]
[١٢٢]- محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص١٩.
[١٢٣]-حنا مينة-الياطر-ص٦٢.
[١٢٤]-المصدر نفسه-٦٢.
[١٢٥]-حوار أجري مع جبر ابرهيم جبرا-الأقلام العراقية-ع٤-سنة١٤-ص١٠٠
[١٢٦]-حسن بجراوي-بنية الشكل في الخطاب الروائي-ص١٦.
[١٢٧]-حنا ميمة-حكاية بحر-ص٨٣
[١٢٨]-شكري عزيز الماضي-الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة-ص١٤٥.
[١٢٩]-عبد الفتاح كيليطو-قواعد اللعبة السردية(الرواية العربية واقع وآفاق)-٢٤٨.
[١٣٠]-حنا مينة -الياطرص١٧٤.
[١٣١]-عبد الملك مرتاض-النص الأدبي من أين إلى أين؟ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-١٩٨٣-ص٢١.
[١٣٢]-حنا مينة-الياطر-ص٩٢.

[133]-غالب هلسا-المكان في الرواية العربية-الرواية العربية واقع وآفاق –ص٢١٦.
[134]-صدوق نور الدين –عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٤٤.
[135]-حنا مينة-الياطر-ص٩٣.
[136]-صدوق نور الدين-عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٤٤.
[137]-سمير أبو حمدان-النص المرصود-ص٦٧ .
[138]-سمير أبو حمدان –النص المرصود-ص٦٧.
[139]-صدوق نور الدين-عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٤٢.
[140]-حسن بحراوي-بناء الشكل في الخطاب الروائي-ص٣٦.
[141]-حسن بحراوي-بناء الشكل في الخطاب الروائي-ص٣١.
[142]-شكري عزيز الماضي –الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة-ص١٤٨.
[143]-حنا مينة-الشراع والعاصفة-دار الآداب-بيروت ص٤٥.
[144]-غالي شكري-الرواية العربية في رحلة عذاب-ص ٢٤٢.
[145]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٦٣.
[146]-المرجع السابق –ص٦٣.
[147]-كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد-مرجع سابق-عالم حنا مينة-ص٩٠.
[148]-حنا مينة –الياطر-ص ٢٨.
[149]-حنا مينة –الياطر-ص٣٢.
[150]-حسن بجراوي-بناء الشكل في الخطاب الروائي-ص٣٢.
[151]- حنا مينة –الياطر-ص ٥٢.
[152]- حسن بجراوي-بناء الشكل في الخطاب الروائي-ص٣٤.
[153]-حنا مينة –الياطر-ص٥٣.
[154]-جورج لوكاتش-ترجمة مرزاق بقطاش-الرواية –الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-ص٣٩
[155]-حنا مينة –الياطر-ص٣٦.
[156]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص١٢٢.
[157]- حنا مينة –الياطر –ص٣٠.
[158]-د.بدري عثمان-بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-لبنان-بيروت-ط١.
[159]-حسن بحراوي-بناء الشكل في الخطاب الروائي-ص٣٦.
[160]-محمود كامل –عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٩٩.
[161]-حنا مينة-الياطر-ص١٢١/١٢٢.
[162]-محمد كامل –عبد الرزاق عيد عالم حنا مينة الروائي-ص٩٠.

[١٦٣]-حسن بحراوي-بناء الشكل في الخطاب الروائي-ص٣٥.
[١٦٤]- د.بدري عثمان-بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ-ص .
[١٦٥]-كامل عبد الرزاق-عالم حنا مينة الروائي-ص٩٩.
[١٦٦]-حنا مينة-الياطر-ص١٠٠.
[١٦٧]-فيصل دراج-مجلة الحرية-عدد٨٣/١-ص٤٢.
[١٦٨]-حنا مينة-الياطر-ص٢٨.

[١٦٩]-فيصل دراج-مجلة الحرية-ص٤٧.

[١٧٠]-حنا مينة-الياطر-ص١٤٨.

[١٧١]-د.نجاح العطار-الطروسية وعال حنا مينة الروائي-مجلة المعرفة الدمشقية-عدد١٤٦-ص١٠٠

[١٧٢]-حنا مينة -الياطر-١٧٧

[١٧٣]- حنا مينة الياطر - المصدر نفسه- ص ١٨٢/١٨١

[١٧٤]- لوسيان غولدمان - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - ترجمة محمد سيلا-ط١ بيروت -ص١١٥

[١٧٥]- حنا مينة- جريدة القبس الكويتية- ع٤٠٩٤-٦/١٠/٨٣

[١٧٦]- حنا مينة - الياطر-ص ٢٨

[١٧٧]- محمد الباردي- حنا مينة كاتب الكفاح والفرح- ص ١٠٧

[١٧٨]- شكري الماضي- الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة -مجلة فصول- ص١٥٩

[١٧٩]- شكري الماضي - الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة-مجلة فصول-ص١٥٩

[١٨٠]- محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق - مرجع سابق - عالم حنا مينة الروائي-ص٩٥

[١٨١]- حنا مينة - الياطر - ص٨٤

[١٨٢]- أنطوان مقدسي- قضايا الأدب وضرورة نتاجه من الكتابة إلى الكتابة-مجلة الموقف الأدبي- ع٧٩-ص٩

[١٨٣]-حنا مينة - الياطر -ص٢١٢.

[١٨٤]-حنا مينة - الياطر -ص٢١٢.

[١٨٥]-حنا مينة - هواجس في التجربة الروائية-ص٩٦.

[١٨٦]- أنطوان مقدسي- قضايا الأدب وضرورة نتاجه من الكتابة إلى الكتابة-مجلة الموقف الأدبي- ص١٠

[١٨٧]- حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص٩٧.

[١٨٨]-لوسيان قولدمان-البنيوية التكوينية—ص٢١.

[١٨٩]- حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص٩٦.

[١٩٠]-حنا مينة-الياطر-ص٢١٤/٢١٥.

[١٩١]--لوسيان قولدمان-البنيوية التكوينية—ص٢٧.

[١٩٢]- حنا مينة - الياطر- ص٢١٧

[١٩٣]- حنا مينة - هواجس في التجربة الروائية - ص ٩٩

[١٩٤]-حسن بجراوي - بنية الشكل في الخطاب الروائي -ص ٣٩

[١٩٥]- حسن بحراوي - بنية الشكل في الخطاب الروائي- ص٨٧/٨٨

الفصل الثاني

- الأمثال
- المعتقدات
- الأسطورة

الأمثال

لا ينطلق المبدع من عدم أبداً، إذ لابد من حوافز تدفعه وتأخذ بيده نحو عالم الإبداع المليء بالمفاجآت، وهذه الحوافز قد تكون هواجس تهتاج وتعمل داخل نفسه، وقد تكون هموماً ترسخت عبر حقبة زمنية عابرة وترسبت ثم بدأت تعتلج في أعماقه ومن ثم يندفع إلى الكتابة مسجلاً هذه الترسبات التي ارتطم بها عبر واقعه المعيش، ويبدأ الصراع بين ما هو داخلي وما هو خارجي، ويصهران في بوتقة التجربة الفنية حتى يكون تلاؤمهما وخيال المبدع تلاؤما موفقا ويبدأ توجيه هذه المخبآت نحو الخروج، ويبقى القارئ حراً في اختيار أو تقبل أو رفض ما جادت به تلك القريحة.

ويبدو حنا مينة رجل قلم أحبه، وهو في سن مبكرة، وانفلت عقال الصمت منه ليقول ويفرز كوامنه، تغذيها جملة التفاصيل الحياتية الجزئية المليئة بالتناقضات الاجتماعية، – الشعبية– التي زخر بها رأس المبدع بدءاً من رحلته الأولى مع حكايات والده وانتهاءً بما تلمسه بنفسه من شخوص أعجب بهم، وتعامل معهم.

إن النزعة الشعبية القوية لحضور الأمثال انطلقت من مفهومية المثل، وتوظيفاته المتنوعة والمتعددة، بحكم لحظة المساجلة، والمكان الذي يجسدها، ويعطيها أبعادها حتى تتلاءم والغرض المراد الوصول إليه، ولما كان الفن الروائي صورة معبرة، مخلصة للمجتمع الذي يصفه أو المنبت الذي نشأ فيه، فإنه لا يخلو من هذه الأمثال التي هي صورته القائمة الطبيعية الخالصة لأن

ناطقها على سجيته قالها. ولأنها وليدة فضاء بذاته، فكن لا بد أن تتلاقى في الأذهان وتحفظ في المصدور، وتكون بذلك مفتاح الخلاص لكثير من التعقيدات، فقولنا مثلاً : "عادوا بخفي حنين" أفضل من قولنا "لم يأتوا بشيء"، فذلك المجاز اللغوي الذي انطوت عليه العبارة كان أبلغ وأدل من قاموس لغوي بأكمله، ولقد أحس الروائيون بقيمة المثل فعملوا على تجسيده في كتاباتهم حتى يكون لها طعم خلاق، وبعد عميق، ولا يمثل تهميشاً أو تراكماً فائضاً عن حاجات النص بقدر ما نجدها تحمل أفكار المجتمع متبلورة عبر الحقب، معبرة عن أغراضهم في التو واللحظة، ولا تموت رغم تكرارها.

وتلك هي وظيفة الأدب الحقة، وهي التي تحمل قضايا المجتمع سياسياً واقتصادياً. ويصبح خطابه الروائي عنده ذا بعد سياسي، وحسبنا قوله :"أنا أمثل الأدب في السياسة" [١] .

وللمثل دوره الذي يؤدى به سياسياً واقتصادياً والأمم تعرف منه، وتتكرس طبيعتها من خلاله، لأنه خلاصة تجارب أمم وشعوب كثيرة ساحت على وجه تلك الأرض.

وإن العادات والموروثات المتواجدة عبر بقعة ما، أو جغرافية ما، هي في الواقع الحكم الذي تتبصره بيننا.

ولقد وردت جملة من الأمثال الشعبية التي ساقها الكاتب للتدليل بها على غاية أرادها، من جهة، ولأنها كانت الأصدق تعبيراً من غيرها. ولقد كان والد المرسنلي في رواية "الياطر"، من فرط الجهد الذي بذله مع ابنه كي يوجهه، ويصنع منه رجلاً ككل الرجال الذين يعايشهم، كان منهكاً كارهاً له، يائساً من حالته، وكان ينطق بما يشبه الحكمة: "الذي لا تعلمه الأيام، يعلمه الحكام يا زكريا"[٢] إننا نحدس مدى حسرة هذا الوالد وتألمه وشقائه، لقد بات الابن ميؤوسا

منه، ولم يقدر على إصلاح اعوجاجه وأدرك أن التربية الأبوية لم تجد نفعاً، ولم يبق أمامه غير الواقع الذي يحكمه غلاظ القلوب وقساوته، وهم وحدهم كفيلون بتقويمه.

وإذا كان الرواية تحمل رؤية ذات أبعاد شمولية للتراث العربي، التي تجمع بين تأصيل الشكل الروائي، وإضفاء الصبغة العربية عليه، فإن المشاهد والرؤى والأحداث، تتداخل لتكون مزيجا من التلاقح والتجارب، وتقوم الأمثال بدور كبير في تقديم العون للروائي حتى يكون لعمله دور أكثر فاعلية. وتجسيد المثل في الرواية أحد القوالب التي تعنى بصورة أو بأخرى بتسجيل صور المحيط الدائر بالروائي وتعكس وعيه :"إن العمل الفني بتسجيله صور العالم، إنما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي يكون أبداً مؤرخاً تسجيلياً محايداً لقضايا عصره، بل هو يدافع دائماً عن الأفكار التي تحمل رأيه ومعنى عصره والإيحاء الرئيسي لهذا العصر"[٣]

إننا نلاحظ هذا التوجه من خلال المثل، لقد أهاب الوالد وهو يلقي قوله على ابنه أن يتوجه إلى نفسه فيوعيها ويعلمها، وينبهها من الخطر القادم. لقد سجل واقعه، وبناءً على ذلك وجه ابنه، وقد نكون مبالغين إذا نحن وصلنا إلى الاقتناع بأن الإبداع الذي هو نتاج تراكمات متباعدة ومتنوعة هو في الوقت نفسه إحاطة بماضي المجتمعات والشعوب على مر العصور. "إن الخلق والتذوق يمضيان برفقة المفارقات الثلاث الأخرى، فالإنتاج الأدبي يتراكم عاكساً المداخلات العميقة للهزيمة والبشر"[٤].

وهل يمكن أن يتخلص من هنا من وعي الكاتب بما كتب، لقد رسم شخصية ووجهها بناء على معطيات ذاتية، كانت خلاصة التجربة لديه، إنه مفرزة ماض معيش، "ومهما رسم شخصية بطله بوعي (موضوعي) فلا بد أن

يتسرب إلى رسمه هذا شيء من وعيه الذاتي هو أو لا وعيه، ومهما استقل عن بطله، فلا مناص من أن يكون متما هيا وإياه في جانب على الأقل من جوانب شخصيته" [٥].

لقد نما الولد وفي أعماقه والده بما كان يقدمه له من نصائح وتوجيهات، لقد رافقته بوعي أو دونه منذ طفولته "وقامت له مقام الضمير، هي التي تفسر أن الأدب باق أبدا حياً في وجدان الولد برغم السنوات الكثيرة التي انقضت على ثوائه في القبر"[٦]

إن استمرار الحدث مع البطل دليل آخر على حضور السلطة الأبوية في لا وعي الولد :"من لا تعلمه الأيام يعلمه الحكام يا زكريا" والروائي حنا مينة ابن البيئة العربية، حريص على أن تتجسد في كتاباته بكل قيمها وأبعادها ولذا نراه "يحرص على تضمين الرواية الصفحات المضيئة في التراث العربي والإسهامات الحضرية العربية في الحضارة الإنسانية، وكذلك البطولات العربية عبر التاريخ"[٧]

وما المثل أو الحكمة إلا جزء من هذا التراث الذي نراه مبثوثا في النص الروائي ليقدم حصيلة العقلية العربية من خلال المد والجزر في حياتها.

لقد نما الوعي بالتراث لدى الروائي حتى أصبح أداة خطيرة لها أبعادها وأغراضها، إنه يشد على التراث بنواجذه، وسعى من خلاله إلى ربط الماضي بالحاضر من خلال إحضار موروثا ته أمثلة وأساطير، ولقد كان الزير سالم البطل الخرافي الذي جسد طموحات الجزيرة ووحد صفوفها وأهاب بأعدائه أن يصدوه حاضرا أيضا في الرواية ويدل دلالة لا شك بعدها أن الرجل (المبدع) متأثرا أيما تأثر به فرصد خطاه ونقلها إلينا من خلال تعاطيه أقواله التي كان يرددها بين الحين والآخر"أنا لا أهوى الصبايا، ولا الرقاد مع النساء". إن إنشاد

بيت من أبيات الزير سالم كفيل بأن يصبح مثلا شعبيا يعتد به أصحاب النفوس المتعالية التي تأبى النزول إلى ترهات الفسق والمجون، التي يتعاطاها المحتقرون الأنذال من الطبقات الواطئة. لقد كان والد الكاتب مولعا بترديد هذا المقطع، أكثر من غيره من الشخصيات حيث نلفيه يكرره كثيرا، وعلينا أن نتساءل عن مغزى البيت، هل هو تبيان لحالة رجل نزق، أم هو ذات نظيفة تجنب نفسها لؤم ولوم الآخرين على ما هو فيه من تعاطي للخمرة، ومعاشرة النساء.

إن الشخصية الروائية الوحيدة التي اصطنعت لنفسها المثل هي هذا الولد الذي كبله الواقع بمرارته، فأصبح باثا للآخر شعوره الحق وما الآخر سوى ابنه الوحيد (المبدع). ما أريده هو أن أغنية والده علمته التشويق في القص من خلال معاشرته له أيام طفولته، إنه كان بمثابة المهماز الذي حرك فيه مغامرة الكتابة. وكان هذا الزخم من الأمثلة حافزا كبيرا، وقد أنشأ هذا المثل جملة استطرادات، وتوارد خواطر، ولكنه دعم الفكرة التي يعبر عنها الحدث الروائي.

وللمثل أو الأنشودة دلالته المعنوية، وهذه الدلالة تأتي لتدعم إيحاء الحدث في لحظة من لحظات السرد، "و كثيرا ما تحقق الحكاية الثانوية غايتها الجمالية الخاصة، فعن طريق الاستطراد يقطع السارد حبل الأحداث لينقل القارئ إلى عالم خيالي مغاير عبر الأساطير والخرافات والقصص الدينية من أجل أن يؤسس عالما لا يخلو من العجائب"[٨].

هذا بالضبط ما يستساغ من المثل، فهو لجوء الروائي إلى عالم الخيال كي يضفي على عمله لونا جميلا له غاية أجمل، وبعد أعمق .

"إن النص الروائي بتلوناته يتعمد حصول تأثير هذه المعتقدات الشعبية في سلوك الشخصيات وتفكيرها"[٩].

من هذا ندرك الأثر الذي يعتمل في الذات سواء أكانت بطلة أم عادية، وحينما نستشرف عوالم المثل، أو بنيته بشكل آخر نحس بذلك الدافع المخبوء الذي يستهدف الناقل من خلال طرحه. "في قريتنا جاؤوا بديكين للقتال فر أحدهما من قبل يلتحم به، جاؤوا بديك آخر ودفعوه باتجاه الديك المقاتل. نازله . زعموا أن الديك المقتل قد أطعم فلفلا، وأنه لذلك انتصر ما همني ذلك. أعجبت بانتصاره، وأعجبت أيضا بالديك المهزوم، لم يكن قادرا على النصر. كان هذا واضحا، ولكنه جرب أن ينتزعه. لعله فضل الموت على الفرار، وفي عينيه الصافيتين تحت عرفه الأحمر الدامي، لاح القهر، لم يعد يهاجم، اتخذ وضعية دفاع يائس، وتطاير ريشه الأحمر والأصفر والأخضر من جناحيه، تحت ضربات منقار الذي صار عدوه الآن–و انتتف الزغب الأبيض من صدره، زاغ برأسه من دائرة الانقضاض للمنقار القرشي الشرس، وأبى أن يفر. وحين فصلوا بينهما، قال الوكيل، وهو يمسك به:

– ىلنذبحه، يا سيدي، لا خير فيه..

حولت أختي وجهها عنه، كانت الدماء قد غطت عينيه الآن، وغدا عرفه الجميل قبيحا منكوشا، مشوها، تناولته من يد الوكيل، ورحت بيدي أسوي ريشه وألاطفه وطلبت له الماء، شيئا من القمح، وقلت للوكيل:

–لنذبح الديك الآخر، الذي رفض القتال"[١٠]. إذا صورة المثل واضحة، مستشفة من هذا السلوك الذي تضمنه السرد وهو:"إذا كان من الموت بد فمن العيب أن تموت جبانا".

يرفض قطعا أن يموت وهو هارب تلاحقه رصاصة أو سوط، يرفض المبدع أن يرى أبطاله هاربين، مولين، كأنما لدغوا، أو ذعروا من المقابلة. وقد تمكن الكاتب من أن يترجم دواخله من خلال رصد خطى أبطاله، وجاء الحدث

تطورا بشكل مذهل ساردا جميع هذه الحقائق، الرفض للبطل الجبان، وكانت الرواية "أكثر استشفافا من العدسة الملهمة، وأكثر ثورية من الثورة وفي كل مراحلها، وتطمح لأن تكون ضمير الشعب في نضاله المرير وتطلعاته إلى التحرير الوطني والتقدم الاجتماعي"[١١].

لقد لعبت الرواية، متضمنة لموروث الثقافة الممزوج دورها، وأدت رسالتها فاحتضنت هذا التمازج وبلورته، وأنتجت بطلا إيجابيا، بطلا يرفض أن يناله الضعف ويرفض الاستسلام حتى في أحلك وأصعب الظروف. إنه البطل غير الرومانسي الذي يكون"سيدا عظيما، لكنه في الأغلب من أصل وضيع مجهول، وسواء كان ولدا لقيطا، أو ابن زنا، أو شخصا من العامة، أو خادما أو مهرجا، أو قاطع طريق، فإنه يحس إحساسا مرا بالتضاد بين وضعه الاجتماعي وقيمته الخاصة، وهو مفعم كبرياء ومرارة وغضبا، ويتحدى العادات والقوانين"[١٢]. وقد نحس هذا التضخم فيما أراد أن يقوله الكاتب لغياب الجملة القصيرة المكثفة ومع ذلك ترتبط بذهننا الغاية منه ملخصة فيه، مختصرة زمن السرد الكبير، نافية فواجع الاسترسال التي تستبطن الحروف والمعاني، ولقد كانت هذه الرواية بما تضمنته حاوية لتاريخ أمة بأسره في زمن بعينه. يقول جون برمن:"إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة من ناحية وأن تفعل فعلا ديناميا في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلابد لها فيما أرى أن تنشط كعمل فني على مستويين هما:

١- مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع..).

٢-مستوى الأسطورة. والمستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر بل إن المستوى الأول(الظاهر) حيث يحاول الراوي، إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل قد لا يتحقق نفسيا إلا بتحقيق المستوى الأسطوري

المضمن"[١٣]. لقد فهم الكاتب أسباب التراجع في الإنسان العربي، فعمل على جعله إنسانا كائنا آخر غير مهزوم.

فالتصوير والإيحاء والرمز المتعدد الدلالات هو ما أثرى البناء الروائي فكان تعبيرا عن مستوى الشخصيات وطبيعتها. ولا شك أن صياغة جمل الحوار بعفوية يزيد من واقعية الشخوص، وقد استطاع الكاتب بحكم اقترابه من شخوصه ومن بيئتهم. استطاع توظيف الأمثلة بطريقة دالة على الاقتدار، فهو حينما ينسج عالمه الخيالي تنساب ثقافته انسيابا كي تؤكد المطلق لديه، "الذئب يصطاد الدجاج، وابن آوى يحفظه، لقد أشفقت على هذه الطريدة. القبرة لا تستأهل رصاص البندقية، يكفي لها، الفخ، ولم أكن ناصب فخاخ.. ومتعجب أن كل تسبيحات قبرتي فاتنتي، وكل زقزقاتها في السفح، لم تبلغ أن تستوقف الصيادين الذين يقصدون الجبل"[١٤].

لا نلمس مثلا بمفهومه اللغوي والاصطلاحي، ولكننا نحسه إحساسا مفرطا"الذئب يصطاد الدجاج"إنها تضمر غرضا، وتحمل رمزا، ولكنها غير شائعة الاستعمال، نحسها لهجة شعبية فطرية في سلوك الكاتب. إن أسلوب التذكر والتداعي، وهذا المونولوج يستخدم المثل، وقد جاء المثل ليكشف رؤية الكاتب للأشياء، وإيمانه بالإنسان الذي يجسد جدار الحاضر بما امتلك من أدوات قديمة ثقافية" ابن آوى يخطف الدجاج" و"القبرة لا تستأهل رصاصة" إنها تصلح جميعا لأن تكون نسيجا متكاملا لواقع معيش تجسدت فيه جميع النعوت، التي يمكن أن تطلق على الشخص المحتال والذكي والغبي أيضا، الذي يكون طعما لغيره، ويتنصل من مسئوليته بسبب عجزه وضعفه، وهذا هو الواقع الثقافي الذي استسقى منه الروائي"وهو واقع مقرون بواقع الأمة ذاتها من حيث المكانة

والتأثر، فعندما كانت الأمة العربية نهضة وتقدما تحتم أن تؤثر في غيرها تأثيرا يتجاوز حدود إفادتها من علوم الشعوب الأخرى وثقافتها"[١٥].

وهذه الثقافة المقتفي أثرها في هذه الرواية هي امتداد لثقافة العرب الذين تمكنوا بصيغهم وتراكيبهم، وقدرتهم على التصوير أن ينقلوها ويجسدوا آثار ماضيهم، ولا يمكن الهروب منها، ولا تعتقد مطلقا أن الإنسان العربي سيتخلى، أو سينبهر بغيرها، فتضيع في عالم النسيان. إن الإنسان العربي معجون من طينة لا تغيرها التقلبات كيفما كانت. وبذلك فهو يحمل ماضيه فيه باستمرار"و لا أعتقد أن الفلاح والتاجر الكبير والصغير والحرفي والصانع والعامل والفقيه وشيخ القبيلة.. إلخ، في مجتمعنا العربي لا يستجيب لتلك النظريات، لأنها لا تحرك ساكنا في مخياله الاجتماعي، ولا تصطدم مع أي ثابت من ثوابته، أو رمز من رموزه لأنها من عالم غير عالمه، ومن تراث غير تراثه، وبالعكس من ذلك فإن أفكارا ليبرالية جديدة تصاغ بالعلاقة–مع أو ضد–فكرة "المكتوب" وعقيدة الجبر وفكرة"الإرجاء"، والقول بالاستطاعة والمسؤولية وبأن"العلماء حكام على الأمراء حكام على الرعية"و مبدأ الشورى والإجماع.. إلخ لهي أفكار ستجد لا محالة أصداء عميقة في نفوس الأكثرية في العالم العربي لأنها تخاطب موروثا ثقافيا، ومخزونا حضاريا مازال يفعل فعله في وعيهم ولا وعيهم معا"[١٦].

وندرك مكن خلال النص السابق ما للموروث الثقافي من فعل في الحياة، الفردية والاجتماعية، والمثل أحد هذه الموروثات التي تسجن في نفس الإنسان ليصبح أثرها واضحا أبدا، وينعكس على حركاته وأعماله، وقد ارتبط المثل الشعبي بحياة الأمم، فلا تجد

للكلام أثرا بالغا إذا لم يسند إلى مثل. ومن هنا كان الشعور في هذا المثل بالعظمة، ورفض الذلة حاضرا، ودافعا قويا للإباء، ونصرة الرافضين

للهزيمة"إن أصداء من التراث الشعبي الأسطوري، والتراث الفني يتجاوب في تلك الصور والرموز فتكسبها امتلاء وخصبا يعجز الإنسان عن أن يجد كل أتعابه"[١٧].

لقد كان الكاتب في كل خطاه التي يسيرها يظهر حالات شخوصه، وسلوكاتهم وهم يتصرفون سواء بتلقائية أو متعمدين. قد حرص على ذلك لينقل إلينا هذا السلوك، وهذه التصرفات بملاحظة دقيقة، سبرت أغوار نفوسهم إزاء الأحداث، "أن يفسر هذا السلوك، وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذا الشخص . فهو يصنع في الحقيقة دائرة تبدأ من الشخص لتعود آخر الأمر إليه . وفي خلال هذه العملية ليستكشف الكاتب من الحقائق ما له طبيعة إنسانية عامة، من خلال تفهمه لطبيعة الأفراد الخاصة"[١٨].

فالمعرفة بالحالات النفسية حاضرة، بناء على هذا الموروث المتصل بالتكوين والفطرة، ويعمل عمله بوعي أو لا وعي، ويبرز النوايا والطموحات للشخص سواء أكان بسيطا عاديا أم مثقفا جهبذا، فالثقافة البدائية التي تلقن بالنظرة تقتصر في الغالب على المثل لأنه الأسرع في الاستيعاب والحفظ، ولما له من مميزات تفرده عن غيره كالموسيقى والاختصار والبلاغة، وما إلى ذلك، فلذا نرى جميع الناس لا يغيب عنهم المثل، ولا نراهم يلجئون إلى غيره مهما كانت الحوافز إلا في النادر القليل جدا .

وبطل الرواية الذي جسد وعي الكاتب ورغبته في تكسير الحواجز بين ما هو في القلعة وما هو في الكوخ، كان حريصا أن ينطق بما يشبه المثل"القلعة لا تصالح الكوخ" و"الذئب لا يصادق الخروف". إنها الطبيعة الأزلية التي تحكمها الغريزة، هي التي حددت هذا المفهوم وغرسته في أذهان الناس، إنه طبيعي جدا أن تنطق به، ولكن للنطق به مجالات وأحيازا مكانا أو زمانا حتى يكون له الأثر

العميق في السامع والمتلقي إنه يرمز إلى قضية الصراع القائم بين هذا وذاك، بين السيد والمسود، فكلاهما نافر من الآخر، وكلاهما لا يحب الآخر، فالأول يحتقر الثاني ويستعبده، والثاني يمقته ويحقد عليه، وقد استنار العقل بموروثه الشعبي لدى الروائي فتجسد هذا التنافر من خلال تفاعله في أوساط المجتمع، إن الموروث الشعبي القصصي امتلك خاصية القص كما تأكد ذلك ضمنا من خلال شيوعه في المحيط المستوعب. وقد تتشبث الثقافة بالفرد تشبثا عنيدا، فتظل تتناسل في أفكاره وتفرض نفسها على لسانه، فنراه يسوقها حتى وإن لم تكن وليدة الأصل ولكنها تحمل معنى الأصل المراد.

ها هو يسوق مثلا يلتقي مع أصله في معناه"و إذا وجدت ميتا فما حاجة الميت إلى ثياب"[١٩].

يذكرنا بقول أسماء ذات النطاقين لابنها عبد الله بن الزبير حينما جاء شاكيا أمر الحجاج، فقالت له وهي المرأة المؤمنة المخلصة لربها:"وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها"فراح قولها مثلا يضرب كلما فلت الأمر من يد صاحبه، وجوبه بالعنت، ولم يعد هناك بد غير الإقدام والكر على خصمه، يستمر الاسترسال والبوح بما ترسب في الذاكرة ليكون لسان حال أزمنة سحيقة حية ممتدة لا تموت.

إن المثل بمثابة التوابل التي يزين بها الطبق، ولقد تمكنت من الكاتب وأعطت أبعادها في ذهنه، بل تمكنت من إعطائنا الطبيعة الحقة لهذا المبدع، وطريقة تفكيره، وتوجهاته العملية، وتطلعاته الطموحة إلى عالم تسوده العدالة، وليس فيه مظلوم، فهو يرفض أن يتنازل عن نظرته تجاه الإنسان المهدور، وتجاه الإنسان المستغل النهم الجشع، فالأول يدفعه بلا روية إلى نقل فأسه بين

يديه للبناء والعلو، والثاني يرفض بنظرته له أن تكون الفأس التي بين يديه هادمة مخيرة"الكلمة واحدة.. التبديل مثل الهدم"[٢٠].

"لقد كان دور الكاتب المثقف ذا أهمية قصوى، فهو المعبر عن وعي القوى الاجتماعية التقدمية"[٢١]. لقد نهل من التراث ليحرك به ضمير المجتمع والأمة، ليدفع عجلتها إلى الأمام، فتستخدم تراثها سلاحا تنتفع به، وتنفع الآخرين، إنه يريد لها أن تكون في طليعة الأمم، إنه المناضل الذي لا يلين له عود يعمل على إرساء قواعد النضال حتى يتمكن الأفراد، كل أفراد المجتمعات العربية من النهوض، وما هؤلاء الشخوص الذين رصدهم في العمل الروائي إلا أدوات تعبيرية عن ثقافة عملية أراد لها أن تتجسد أكثر في وعي الشعب والأمة، على حد سواء. وهذا الوعي الذي لا يملك الأديب هو" وعي مديني ميال إلى تركيبة قصصية تلهيه وتستجيب إلى بعض نوازعه التقدمية واهتماماته الأخلاقية وطموحاته المادية الغامضة. أي أن هذا الوعي يستجيب ويبني في آن واحد من خلال علاقة معقدة مع النص:فإذا يرتضي في النص القصصي إطاره الامتثالي للمتطلبات والطموحات المدينية (اتجاه الثروة والجنس)، فإنه يجد فيه أيضا تحقق العدالة–بصفتها من عدالة السماء التي تمنح الحس باندحار القهر والظلم والاستغلال"[٢٢].

فعلا هو ذاك الذي يبتغيه ذلك الكاتب المثقف من تضمين النصوص الروائية بعضا من الأمثال والحكم، إنه باختصار يريد أن يحقق العدالة الغائبة في الغائية والتي هي صورة قائمة في القراءة والمخيال بشكل عام. ولكي تتحقق يجب أن تحيي موات الناس ببث روح المقاومة، واستحضار قواهم الميتة حتى يتمكنوا من المطالبة والصمود. فالظلم والاستغلال موجودان باستمرار، والعدالة تظل غائبة مالم يرافقها سلطان ووازع قويان.

وجاء ذلك في شكل بناء فني جميل، جدير بالتنويه والتعظيم لهذا الروائي الفذ، إذ تمكن من تسجيل خصوصيات المجتمع العربي بوعي فنان له مقدرة على الرؤية وعلى استكناه، حالات المجتمع البائسة الحزينة، التي كبلها الخوف والضياع، "والعمل الفني بتسجيله صور العالم، إنما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي يكون دائما مؤرخا تسجيليا محايدا لقضايا عصره، بل هو يدافع دائما عن الأفكار التي تحمل في رأيه معنى عصره، والاتجاه الرئيسي لهذا العصر"[٢٣].

لقد تمكن حنا مينة من توظيف التراث توظيفا خدم أهدافه وجعل من المثل مطية أوصل بها آراءه إلى القارئ بصورة تكاد تكون تلقائية، تجسد بعفوية صادقة في أدوار الشخوص عبر صفحات الروايتين زمانا ومكانا.

الموروث الديني

المعتقدات

يمتاز العمل الروائي بجملة من القيم، ومجموعة من الخصائص والمظاهر التي تصبح ضرورة هامة في العمل. ومن هذه المظاهر المعتقدات التي نعتبرها أحد النصوص التثقيفية التي تمكنت من ذات الروائي، إما لأنه مؤمن بها، أو لأنه مقتنع بضرورتها في العمل الروائي على الأقل، وإما لأنها أداة من أدواته التعبيرية التي يثري بها نصه كلما ضاقت به سبل الخيال، وغاب عنه رأسه، وتاه في حلقة واحدة لا يجد لها مخرجا.

ولكي يكون إنتاجه حاضرا قولا وفعلا لابد من نصوص"إن المبدع لكي ينتج نصا عليه أن يمتلئ بنصوص غيره بغض النظر عن جنسها، ونوعها ونمطها، ويتزود بها، ويبرز ذلك في حتمية اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء، ورسائل وخطب البلغاء، وأن يتمثل القرآن الكريم، ويحيط علما بجوامع الكلم وأخبار العرب والفرس والهند وتواريخ الأمم والملوك وأمثال العرب، وحكم الفصحاء والنبهاء.. وكل ما يرتبط بعلوم العربية وغيرها من علوم عصره، كما أن عليه على صعيد الأداة وهي خاصة، أن يحيط معرفة ودراية بعلوم الجنس الذي ينجز كلامه ضمنه"[٢٤].

وأنت تنتقل من جملة أفعاله وأدواته التعبيرية تسطو إلى أنفك رائحة الدين كموروث عمل عمله في نفس الروائي، وتمكن منه حتى أصبح أثره بارزا للعيان، متلمسا في كل جزء من الرواية في الغالب، دالا على التأثر البالغ لهذا الرجل المبدع. "لقد أغرمت بالموسيقى مصادفة، فقد كنت أسير في الشارع

الممتد من السراي إلى المستشفى، ومررت بكنيسة لاتينية هناك، فسمعت الأرغن كانت نغماته رخيمة، عميقة، كحمحمة الموج على الحصى، تنداح من النوافذ العليا لواجهة الكنيسة القوطية .. أحسست أنني تحولت إلى شمعة تشتعل بهدوء وسلام في العراء... وذبت من الداخل. جاءت النغمات التي حملتني في الهواء. دخلت الغيوم، صرت غيمة نفحتني الريح فانسقت معها، هناك تقلبت، انفصلت التحمت، تدحرجت ككرة من نديف رمادي تفرقت وتصاعدت إلى الأعالي كمركبة إيليا التي حدثنا عنها معلم المدرسة[٢٥].

إن الفتى الذي تمكنت منه نغمات الموسيقى بسهولة تامة أوحت إلينا أن مبعث ذلك هو ما اعتمل في ذهنه يوم كان صبيا حينما كان في القدس يشعل الشموع وهاهو ذا يبحث عن ملجأ يأويه، وكوة يطل منها على واقع آخر غير الذي هو فيه"إن الفتى الذي سحرته هذه الكنيسة كان بحاجة إلى أي منقذ يأخذ بيده، وينتشله من حضيض واقعه المرير فاستجاب لموسيقى الأرغن، ليس بروحه فقط، بل بكيانه كله الذي ينشد الانعتاق من قيوده"[٢٦].

هذا الفتى ما هو إلا تعبير عن إحساس الكاتب المرِّ بتلك الفجوة العميقة التي جعلت الناس سواء، ولقد أطلق "حنا مينة" كوامنه الحياتية كردة صارخة على واقع الرتابة والقوانين المضاعفة خارج الحقيقة الإنسانية، من أجل نفي كل ما هو كائن استلابي، ويرفض ك"زوربا"ليخرج مايضج في أعماقه، وما لا يستطيع التعبير عنه"[٢٧].

فأصبح الفتى ينتقل أو بشيء من الصرامة تنهض عليه غربته فيستنجد بالماضي من خلال الأرغن. إن الأرغن أحد علائم الفن بمواصفاته الكمالية، وهو تعبير عن روح وثابة متحضرة، ويلتقي لا شك مع حب الجمال لأن كليهما يكمل الآخر، "يقول"مرتاض": "الفن والجمال لفظان كبيران كلاهما يحمل عالما

ضخما متشعبا من المفاهيم والدلالات التي تتخذ تأويلها تبعا لما ركب في الشخص المتحدث، أو الدارس أو المتفهم، من عناصر ثقافية وعرقية وحضارية"[٢٨].

لكن ماهو دور الأرغن في نفسية الفتى؟، إنه ماض كامل جاثم تمكن في لحظة ما من الخروج، فانداح ذلك الكابوس الثقيل، وبدت علائم الارتياح والاستسلام لهذا الحلم الجميل الذي طلع عليه في لحظة ضيق، فمرحلة حاضرة بقوة في ذاكرة الأديب، لقد عاش في الكنيسة طويلا مدة أربع سنوات ها هو يقول:"ولدت في عائلة فقيرة، وبعد تنقل ورحيل متواصلين استقرت العائلة في اسكندرونة. وهناك ذهبت والدتي إلى إدارة مدرسة صغيرة ملحقة بالكنيسة الأرثودوكسية، وبسطت حالها للمسؤولين فيها، فقبلت من باب الشفقة، وهم لا يدرون ماذا يصنعون بي، منذ الأحد الأول أرسلوني لخدمة القداس. وهكذا طوال أربع سنوات. كنت أقوم مع أطفال المدرسة بالخدمة في الكنيسة. نطفئ الشموع، نحمل الأيقونات، وننام أحيانا واقفين، بكلمة صليت بما فيه الكفاية. أنا مطمئن من هذه الناحية"[٢٩].

لقد كانت الكنيسة في بداية المرحلة الجديدة في حياة الولد، حيث يسمع فيها هذه الأنغام والتراتيل، إنها البداية للدخول في عالم زاخر بالروحانيات والماورائيات والسفر بالعقل بعيدا عبر تهويمات تنبث من هنا وهناك من الكتاب المقدس" وتصاعدت إلى الأعالي كمركبة إيليا التي حدثنا عنها معلم المدرسة"[٣٠].

هذا الزخم من الدين له مكانته القوية، وتأثيره الفعال في حياة الكاتب، وإذا كانت الكنيسة قد عملت على صقل ذات الأديب، على الخير والتضحية في سبيله فإن البطل الذي هو خلاصة نظرته للحياة، قد أصبح له معلم يصقل أفكاره، بل يضعه كما يريد ويطمح. إن المعلم الجديد هو "الخياط" هذا الرجل

صاحب النظرة الثاقبة، والتطلع الأعمق لما حوله. "وحده عرف ما يريد، سبر أغواره. "وحده الخياط فهم مشكلتي، هو الذي اكتشف نفوري من الرتابة وحاجتي إلى الحركة. أكد أن الإبطالي أفضل لتعليم الموسيقى، لو كنت سأتعلمها حقيقة"[٣١]. هذا المعلم بما يملك من قوة سحرية على سبر أغوار النفوس عرف مشكلة الفتى، وأدرك التناقض الجائر الذي يتخبط فيه الفتى من بدايته، لقد كان بين نارين، ولذا هم بتوجيهه، وعرف بذرة الخير المخبأة في أعماقه، وعلم أنها محتاجة إلى الرعاية والتوجيه. "إن الخياط المجرب والمحنك، عرف كيف يتعامل مع هذه الزهرة، كيف ينبتها، ويقوي نسغ الحياة فيها ويزيل الأعشاب الضارة من حولها، دون خوف أو تردد لأنه داعية ثوري يعرف كيف يواجه خطر أعدائه، وكيف ينشر مبادئه بين مريديه"[٣٢].

لقد بات هذا المعلم أفضل من غيره في نظر الفتى، ولقد سبقت الإشارة إلى أن الكنيسة التي علمت الفتى الصلاة، ودفعته إلى التواصل معها عبر المخفي في الذاكرة عن طريق الرقص من طرف المعلم الجديد الذي فهمه أكثر من نفسه، "أنت ماهر في الرقص يا ولدي–وجسمك رشيق ومطواع، وفي داخلك شيء يريد أن يخرج كأنه النقمة أو الغضب، مع أنك لا تشكو شيئا. وعائلتك غنية، وكل ما تريده موفور ولست على خلاف مع أهلك، وبكل بساطة وصدق، حدثته عن كرهي لبعض الأشياء في بيتنا، وعن كآبة لا أدري سببها، ونفوري من الأحاديث التي أسمعها على مائدتنا، فسألني:"مثل أي شيء؟" "وأجبته":"مثل صورة جدي، وحديث خطيب أختي ورقص التانغو". فضحك من كل قلبه وقال بصوت عال: "أفهمك، أنت زهرة في حقل من الشوك"وشعرت من تقطيبة وجهه المفاجئة، أنه يحمل حقدا مريرا على هذا الشوك"[٣٣].

إن الفتى وهو في حيرته ينشد حقيقة، يبحث عن مجال آخر غير الذي هدف إليه إنه يريد لنفسه أن ترتاح، ولذا كان الرقص وسيلة لبلوغ تلك المرامي البعيدة التي تطلبها نفسه. إنه ينشد هدفا واحدا هو الاكتمال، يريد أن يكتمل بمن يحب وسيطر عليه هاجس التواصل الذي يريده، "في الليل، على فراشي، طلبت من تحبه نفسي فما وجدته، إني أقوم وأطوف في المدينة، في الأسواق، في الشوارع، أطلب من تحبه نفسي. فما وجدته، وجدني الحرس الطائف في المدينة فقلت: أرأيتم من تحبه نفسي؟"

وأنا أطلب من تحبه نفسي، ومن تحبه نفسي صورته، فكيف تخرج الصورة من الصورة؟، تراها كانت حقيقة، وصنفت حقيقة، وابتسمت حقيقة؟

أأرقص للصورة؟ وأين في أي معبد، وفي أي بلد تكون؟ الفتى ذاك، أسعد حظا مني، كان أسعد حظا مني، ولكن الخياط قال: "أن تقرع يفتح لك"فأي باب أقرع؟ أتراه بعيدا يهديني؟ فمادام قد أوصاني بالقرع، فلابد أنه يعرف الباب الذي يجب أن أقرعه"[٣٤] .

الفتى يعايش تعبيرات الكتاب المقدس لم لها من أثر على نفسيته، يتماهى فيها، ينقل إلينا خباياه عن طريقها، إنه يبحث عمن تحبه نفسه، إنه يستحضر ما كان قد جاء على لسان النبي سليمان في نشيد الإنشاد–على لسان المحبوبة: "طوال الليل على مضجعي طلبت بشوق من تحبه نفسي، فما وجدته، سأنهض الآن أطوف في المدينة وأتجول في شوارعها، وساحاتها–التمس من تحبه نفسي، وهكذا رحت ألتمس فما وجدته، عثر علي الحرس المتجولون في المدينة، فسالت: أشاهدتم من تحبه نفسي؟ وما كدت أتجاوزهم حتى وجدت من تحبه نفسي، فتشبثت به، ولم أطلقه حتى أدخلته بيت أمي ومخدع من حملت بي،

أستحلفكن يا بنات أورشليم بظباء الصحراء أيائلها ألا تقظن أو تتبهن الحبيب حتى يشاء"[٣٥].

إن الخياط المعلم الجديد حريص على نقل تجاربه إلى الفتى، وقد رأى منه ميلا نحوه، وكرها شديدا لما هو فيه، فأشعل فتيل الانقلاب على كل ما هو أليف عنده حتى ينفر أكثر، ولذا وجهه إلى الرقص(الثورة)، إلى الحركة الفعل، ورفض أن يظل حبيس التانغو التي هي رقصة القلاع، والتي هي في الواقع العلامة الفاصلة بين عالمين عالم الكوخ وعالم القلعة، وهي في نفس الوقت تعبير عن الهدوء والسكينة ومعايشة الواقع كما هو، لكن الرقص رفض ولا سيما الرقص بالخنجر، ولقد رقص الفتى وألهب مشاعره، وأفكار الخياط حاضرة في الذهن، متغلغلة في الفؤاد، تهيب به، وتحفزه أن يقتل السكينة والضعف، اللامبالاة التي تربى عليها هناك في القلعة، لقد تمكن منه بالكلمات والقصص. وقصة فتى المعبد التي رواها له فعلت فعل السحر في ذاته ودفعته إلى التساؤل"سحرني الخياط"هل أنا غيمة تبحث عن ريح تحملها بعيدا؟ يا رياح الأراغن، في جميع كنائس الأرض هلمي إذن واحمليني مرة أخرى، الكمان غير الأرغن. أنا لن أكون كمانا ولا أرغنا، عبثا يحاول أهلي وابنة عمي ذات العوينات الطيبة لست كمانا ولا أرغنا، عزفها على البيانو لا يشبه الأرغن، وأنا أبحث عن عزف أرغن. الخياط أراحني، قال لي:"أن ترقص خير من أن تعزف هاهو ذاك. رقصت... تفجرت رقصا، ومن جديد، أحسست بأنني أحمل إلى بعيد، وكمركبة إيليا تصاعدت إلى الأعالي، هادرا كالرعد وفي ضياء الشمس ذبت.

وهناك رأيت التي رآها الفتى في الأسطورة، ترى كنت أحلم؟ سحرني الخياط؟كنت مسحورا ولن أقوى، لو رفضت، على رؤيتها؟.. "في الزمن غير

المسطور في الكتاب، كان معبد، وكانت صورة في المعبد، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد"[٣٦].

إنه يستحضر ما قاله الخياط عن الفتى، ويذوب فيه إحساسا، رقصة فتى المعبد التي رواها الخياط تركت أثر السحر في نفسه ودفعته إلى التساؤل "سحرني الخياط" وبامتزاج أسطورة المعبد بالنغم الديني حصلت له رؤيا وهو جالس على درج الكنيسة، ومع انتهاء الرؤيا وزوال نشوتها استعاد كلمات الخياط، وتذكر واقعه وواقع أسرته، حيث يلقي والده مواعظه عليه، والحلاق يثرثر بلا انقطاع، وأمه تهتم برئيس القلم، وأخته بخطيبها، والخطيب بدوره لا يشغله إلا حديثه عن الكازينو ويتساءل الفتى الحائر ضمن هذه الأجواء، وعبر المقارنات التي يعقدها ماذا يريد؟[٣٧].

الثقافة الدينية بكل تفاعلاتها، تمكنت من نفس الفتى، وجعلته يستحضر معانيها في كل خطاه "يا إله السماوات تقبل نذري". إن هذا التأثر واضح ومؤثر في الذات المبدعة، فتراها تنسل أفكاره وتتداخل معانيه، لتؤدي إلى الغاية المقصودة التي وطّن نفسه على بلوغها. وحينما نستظهر الرواية بشكل دقيق لا يفوتنا جزء إلا وألفينا فيه هذا التأثر البالغ بالموروث الديني الذي ترعرع فيه في صباه.

والفتى هو أداة توصيل الأبعاد المنطوية عليها نفسية الكاتب، لقد رقصه، وجعله يتمرد على كل الأعراف والقوانين التي تربى عليها، لقد فتحت رقصة الخنجر عيني الفتى على حقيقة كانت غائبة عنه، فحين رقص وأجاد الرقص ظهرت له تلك الابتسامة على ثغر أنثوي فخطفت بصره، "وسقطت الجمرة المقدسة في الأحشاء"[٣٨].

وهذا الذي جعله وهو في عليائه، وعظمة نشوته يصيح من أعماقه ملبيا نداء تلك الابتسامة وهاديا له رقصته"يا إله السماوات تقبل نذري"[٣٩].

وينتقل بنا الكاتب عبر تلك الصور إلى عالم مليء بالخيال، فيه الكثير من التأملات اللاهوتية، الدافعة والمحركة للفعل-الفتى-لقد تحولت صاحبة الابتسامة تلك بعد الرقصة إلى ما يشبه الحلم الذي ترجاه طويلا وترصده من أمد، في صحوه ومنامه، بل اصبح وجوده كله مرهونا بالوصول إليها والاتحاد بها.. إن الخياط تمكن من أن يجعل الفتى يقتنع وبقوة أن الذي رآه ليس بأسطورة بل حقيقة، وقعت في الزمن القديم، وهاهي تتكرر معه بطريقة أخرى"إن شوقا لا ينطفئ ينبع من كيانه إلى شطر ضائع منه شطر حبيب وعزيز كالروح، كالحياة التي أعطتني وأنا موجود بفضلها"[٤٠].

هذا "الشطر الضائع"، ترى هل كان منذ القدم جزءا من الإنسان ثم انفصل عنه وضاع منه، أم أن الإنسان يولد ناقصا بطبعه، وحين يصل إلى سن الرشد، أو مرحلة اكتمال النضج العقلي يشعر بهذا "النقص"في تكوينه فيبدأ رحلة البحث عن إنسان آخر يتحد به ويكتمل"[٤١].

إن الكاتب قد أعطانا الجواب عن هذا التساؤل من المصادر الدينية السخية بأجوبتها عن أسئلة الإنسان، عن أسرار الكون والنفس البشرية، "آدم أنا.. ويدا الله نسلت منه ضلعا.. أخذت شطرا. وعن هذا الشطر يبحث.. أعطاه الجنة. كل ما في الجنة، وبدا حزينا.. الغيمة فوقه، داخله، وشعور بالوحدة يعذبه.. ياربي، ياربي إني حزين"ولكي يحزن رد شطره إليه تمه فاغتبط آدم واستراح، صار كاملا، ونحن مثله، نبحث عن الكمال، عن شطرنا الضائع"[٤٢].

فالأمر بشقيه الداخلي والخارجي يوحي بالارتباط العميق، والصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والموروث الديني لدى الروائي ولذا تتكتل الصور

التي تناهت إلى ذاكرته في الماضي لتقول عنه وتنطق به، في كل سطور الرواية، ولذا لا نستغرب ذلك التمازج بين ما هو قائم في الواقع وبين ماهو غيبي، وقد تمكن الكاتب من جعلنا نصافح هذا الواقع الجديد، وهو يتجسد في الخيال، ثم يصبح حقيقة اقتنع بها الفتى وأصبح يهاديها بالرقص، بل يتعدى ذلك إلى سماع صوتها، صوت المرأة الجميلة التي خرجت كما خرجت لفتى المعبد فتاته الجميلة، إنه صوت صاحبة الابتسامة، وهو يحاكي صوت الحبيبة الخارجة من دفتي العهد القديم، "من هذه المطالعة كالفجر، الجميلة كالبدر، المشرقة كالشمس الجليلة كجيش يرفع أعلامه"[٤٣].

هكذا تتلاقى وتتلاقح الموروثات، وتضع لنا نصا فيه الكثير من التأملات، وأبعادا جمة لهذه التأملات. "يا جمع الأمم صفقوا بالأيادي، اهتفوا بصوت الابتهاج لحبيبي، أبدع جمالا من البشر حبيبي"لقد تشبع الكاتب بموروثه الديني إلى حدّ بعيد، حتى إننا نراه يردف فقرات كاملة من نشيد الإنشاد، ويودعها نصه الروائي، ولقد كان لهذا التناص جماله الأخاذ الذي أصبغ على الرواية لونا جماليا خلاقا ، جعلها تغرق في الروحانية أحيانا وتبتعد عن الواقعية المقصودة التي جعل لها الروائي حضورا مميزا"من هذه الطالعة من البرية كأعمدة الدخان، معطرة بالمر واللبان؟أنت جميلة يا حبيبتي، عيناك حمامتان من تحت نقابك، شعرك كقطيع ماعزٍ رابضٍ على جبل جلعاد، أسنانك كاللؤلؤ الصادر من الغسل، شفتاك كسلكة من القرمز، فمك حلو، خدك كفلفلة رمانة، عنقك كبرج، ثدياك كحشفتي طبيتين توأمين، ترعيان بين السوسن، كلك جميلة يا حبيبتي ليس فيك عيبة واحدة"[٤٤]

لقد كان البطل حالما في يقظته، وفي اليقظة تتشابك الأفكار، وتتسامى، وجاءت حبيبته فتخيلها في وقفتها، وتداخلت الصورة في الحقيقة، وكان التأثر

بالكتاب المقدس واضحا، وعلى الرغم من كون الكاتب يؤكد بأن أبطاله مركبون لهم حياتهم العريضة / وأفكارهم المشبعة، وهمومهم النابعة من مشاكلهم، فلماذا يمدون له لسانهم؟

لأنهم تشكلوا بلحمهم ودمهم في أتون توهجه الداخلي المستمر من توهج العالم ولذا ينقذفون للعراء حائرين كدفقة الكون، نابضين، مشّعين، ممتصين لون الحياة وألقها . وهذا لا ينافي رائحة الواقع التي تخرج من مسام جلودهم، بل تلك هي جدلية العلاقة بين العالم الفني والعالم الواقعي، وعظمة شخوصه التي يكن لها الحسد، والحب والكره فتأتي من كونها تعانقت مع شعاع قوته الداخلية الفائقة، لتتحدى جسمانيته الفانية، ليس حديثا بالميتافيزيك، بل حوارية التضاد بين دفقة الكون، وهيولاه، وفنائه قوامه الخارجي الذي يحكمه نفي النفي"[٤٥]

إنهم بمعنى آخر امتزجوا بلحمه ودمه فكان لهم الحضور الذهني القوي، وتمكنوا من فرض تلوناته على العمل الإبداعي في كامل خطاه الروائية.

لقد سلك الروائي طريقه الإبداعية منطلقا من ماضوية، شديدة التأثير على فكره وقلبه فاعلة فعلها، كما أشرنا في وعيه ولا وعيه، ولذا نراها تندس في الكتابة كأنما تعلن تحديها له إن أراد التملص منها. ولقد أكد ذلك الروائي نفسه من خلال مقدمة الرواية"الشمس في يوم غائم"، "فمنذ أول صفحة في الرواية، يقدم لنا نموذجه المترع. حسٌ حياتي نابض يصطخب في أعماقه شيء ما لا يستطيع ترجمته، شخصية معلقة الجوانب الروائية وبمقدار ما تتفتح عيناه على الحياة، ويكتشف منها مجاهلها، تتفتح ذاته بانتعاش سحري جذاب والفن هو طاقة التفجير"[٤٦].

والكاتب فنان يملك طاقة إحساس عالية، غاص بها في أعماق الناس، بدايته ماضيه الذي تقلب على ناره، وانصهر في بوتقته فبدأ له حاضره واضحا

منوعاه وسيطر عليه بكل أبعاده الخلفية، فكانت الرواية علما نافعا، حملت إلينا صدق المعاناة، ورغبة التخلص، ولقد استطاع الروائي في بعض الأحيان أن يغفل جوانب من حياة شخوصه لد جعلها معلقة بالفكر تطرح استفهامات، ولكنها تؤدي في الغالب إلى نتيجة. وهكذا فإن الروايات التي تعود بأكثر النفع على عالم النفس هي الروايات التي لا يعطي فيه المؤلف تفسيرا سيكولوجيا لشخصياته بل يدع فيها مجالا للتحليل والتفسير، أو الروايات التي تستثير اهتماماته بالأسلوب الذي تقدم به نفسها"[٤٧].

ولقد سقنا هذا لإبداء بعض الفروقات التي قد يصطدم بها القارئ بين حين وحين، وحتى لا تكون عائقا، أشرنا إلى أن الراوي مرتبط بماضيه لا يستشرف حاضره ومستقبله وكان هذا الماضي-ماديا في المعتقد -كثيفا في حياة الروائي، لا يخلوا منه عمله، نظرا لكونه فطريا يعمل في الخفاء، في النفس مهما ضؤلت وقلّ شأنها فما بالك بالنسبة لأديب فنان يحمل أحاسيس فياضة، تنشد مالا ينشده(البشر) إنه وهو يحدثنا عن رفضه الخنوع والذلة، وعن رغبته في الحرية، تنساب ذكرياته حرى على لسانه "لم أكن راهبا أبدا، وحين زرت ديرا في صباي جلست في ممراته تحت عقد روماني بانتظار تفريغ السلة التي حملت فيها السمك. كان الممر منعش الطراوة، ونسمة رهوة تمرق فيه كتيار، فغلبني النعاس ونمت. كان ذلك ديرا حجريا بقرميد أحمر. والغابة دير شجري كبير، رصاصي داكن، مريح، يبعث على النعاس، والنوم الطويل خارج العالم، خارج المتاعب والأفكار، وبين أذرع السكينة العميقة المخدرة"[٤٨].

"إن الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي، في ذاتي ينضج، ويتصفى، ويشف كقطرات الماء الصافي، ومع كل العمق الذي أعيش به الحاضر، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل يبني لي مستقبلا أحياه، يندر أن أتناول مادتي إلا من

تلك القطرات، من ذلك الشيء الذي تخمر وتكرر وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج في نفسي ما أن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية"[٤٩].

وكما ذكرنا آنفا أن للماضي حضوره الدائم، ومن باب التأكيد نسوق هذا الجزء من حواره في هواجس في التجربة الروائية.

"في باحة المدرسة والكنيسة كان ثمة قبور يونانية قديمة، وعلى أحدها كان مجلسي في ساعات الضيق والغربة، والجوع في أحيان غير قليلة، على هذا القبر، تعلمت أن أحلم بالمدينة الفاضلة قبل أن أعرف اسمها، وبالحب قبل أن أبلغ السن التي يحق لمثلي فيها أن يحب. ومن الغريب أنني في هذا الوقت فكرت أن أعبر عن أحلامي بأشكال مختلفة"[٥٠].

إن العامل الديني لا يفتأ يتكرر في ذهن الروائي، نتيجة لتأثيراته العميقة في نفسه على مدار طفولته، تلك الصيرورة التي آل إليها عمره الآن، فلا يلبث أن يجدها حاضرة، تملي عليه أحلامها الأرجوانية الأولى"يا جميع الأمم صفقوا بالأيادي، اهتفوا بصوت الابتهاج لحبيبي، أبدع جمالا من البشر حبيبي"[٥١]. وصدى صوتها، وهي تردد:"أنا لك أنا لك"[٥٢].

ومثلما سمع الفتى صوت الحبيبة القادم من الكتاب المقدس–العهد القديم—أثناء تأديته رقصة الخنجر، فهاهو يخاطبها بالأسلوب ذاته أسلوب(أسلوب نشيد الإنشاد)المجنح الذي أشرنا إليه في صفحة سابقة.

إن هذه العلاقة التي قامت بين الفتى وصاحبة الابتسامة على أساس روحي، وحب نوراني متألق، ليس جو الأرض عالمه، بل ما فوق الطبيعة، وقد رافقتها علاقة أخرى مع امرأة ثانية، لقد نشأت هذه العلاقة في مكان قريب من المكان الذي شاهد فيه طيف فتاته الأولى في منزل الخياط، المرأة الثانية كانت تسكن في بيوت تحت منزل الخياط، وهذا مؤشر له دلالته، فعن طريق الخياط،

تعرف الفتى على صاحبة الابتسامة وهي ترمز إلى الحب المثالي، وامرأة القبو، وترمز إلى الحب الجنسي، إضافة إلى اعتبارات أخرى اصبح للخياط في نفس الفتى مكانة سامية، فهو الصديق والمعلم ورفيق الدرب"[٥٣].

لقد تداخل في الذهن الفهم الروحي، والفهم المادي، أثر القداسة السامي يتجاوب في نفسية الروائي والذات والتطلع المادي.

لقد حمل الفتى في قلبه حبين أحدهما روحاني صرف والآخر شهواني صرف، فالفتى الذي تعلق بصاحبة الابتسامة، ظلت صورتها تتراءى له من بين سجائف الغيب، وظل يحلم بها، وبذلك صارت له شخصيتان منفصمتان، "ولقد أرهقت ذاكرتي في مقارنة تلك التي رايتها تبتسم وأنا أرقص بالتي رأيتها عبر الباب وأنا أعبر الزقاق ولم أصل إلى نتيجة.

كانتا جميلتين ومختلفتين، ابتسامة الأولى والقميص الليلكي للثانية، استشعرت انفصاما في ذاتي حيالها، روحي تهيم وراء صاحبة الابتسامة، وجسمي يصرخ بنداء جنسي نحو صاحبة القميص.

كنت أريدهما معا، واحتاجهما معا، وأعلم أن أيا منهما لا تكفي بديلا للأخرى"[٥٤].

"إن هذا النوع من الاتحاد بين (المادونا) و (سدوم)، بين حب مثالي إلى درجة الانخطاف والتصوف، وبين حب شهواني لمومس، يحملها شخص واحد، يعطينا مدلولا واضحا على أن هذا الإنسان مصاب بانفصام في شخصيته"[٥٥].

هذا التنافر الذي أريد له أن يكون مترادفا في نفس الفتى، إنما هو نتيجة التفاعل القائم في شخص الفتى، بل التطاحن بين حب نشأ قبل الطفولة، طاهر عفيف، ورغبة في الامتلاء وتحقيق الغاية وكسر جميع الحواجز التي تفصل بينه وبين ذلك.

لقد مارس "حنا مينة"، وهو في صلب عمله ضغوطاته الروحية على شخوص روائية بأثر ديني له أبعاده الخلفية المؤثرة. فانتقى من أفراد المجتمع، امرأة ساقطة، من رعاع المجتمع ليجعل منها أداة فعالة في حركية الفعل، ووسيلة ينقذ بها جميع الأبعاد الفلسفية التي تخامر ذهنه، وتتناسل في ذاكرته، وبها انقلب الفعل السلبي إلى فعل إيجابي، وهو ما سنراه في الجزء الخاص بها، إلا أننا هنا نحاول استبطان حقيقة المرأة-القبو-"يا سيدي، يا سيدة القبو، أيتها المرجومة بأيدي الكفرة، لا تعطيني نفسك أنا لا أستحقها، بين أن أدخل المطهر، وأخرج نقيا أستحقها"[٥٦].

المجتمع الذي يدين المرأة مجتمع كافر لا يستحق الشفقة، ولا المساعدة، إنه مجتمع وحشي، فقد كان في العرف يدين فعل المرأة، والمرأة على حد سواء، إلا أن هذه المرأة في عرف الحقيقة لا القانون امرأة قديسة"إن المجتمع كله أصبح كافرا، وامرأة القبو هي القديسة الوحيدة في هذا المجتمع، ولا يحق لأحد الاقتراب منها إلا بعد دخوله "المطهر"و خروجه نقيا"[٥٧].

إن المرأة بتأثير ديني عميق تنتقل من النقيض إلى النقيض، تنتقل من فريسة ضالة، مدانة، خارجة عن الأعراف والتقاليد إلى امرأة، الدخول إليها تطهير من الذنوب والأرجاس. إن "حنا مينة"رغم تبنيه أفكارا تقدمية إلا أن عامل الدين له حضور وتأثير، فالفتاة أصبحت متنفسا منه تطلع الرغائب والطموحات وتذوب الأحقاد، لقد أوقع جميع أبناء القلاع في مطب العفونة، وبدافع الحصول على اللذة، تمكن من الانتقام، لم ينج منهم أحد.

هاهو رئيس القلم أحد هؤلاء المتعفنين ينجلي على حقيقته أمامها بل أمامهم جميعا، وينكشف حاله لوالده ووالدته، وحتى خطيبته، وكان موقفه اضطراديا محزنا ولم يكن الموقف غريبا (رئيس القلم) فهي لم تعد تتحرج من

مهنتها، بل حولتها إلى وسيلة إذلال ضد الطبقة الغنية، فترغم كل من يزورها من الأنبياء أن يضاجعوا فتياتها على الحصير"[٥٨].

لقد تمكن حنا مينة وبذكاء مفرط أن يزج بشخوصه في عالم الرذيلة، ليس فقط انتقاما بل أيضا ليكشف الورع المزيف الذي تحلوا به، أو يتحلون به متظاهرين أنهم أتقياء عفيفون. إن هذا الموضع (المطهر) في نظره ليس مجرد مكان يؤمه الساقطون من فئة المجتمع، بل هو كان يستقطب الأدعياء من الأثرياء، الذين شبوا على المثالية والخلق الرفيع بحكم الطبقية والترفع، إنه ليس انتقاما من عدو يقرر ما هو انتقام كبرياء، لكنه في المقابل ليس انتقاما كانتقام بطل رواية موسم الهجرة إلى الشمال. قال "حنا مينة":"أدع مجد الفتح الفني للذين يريدون أن ينتقموا من الاستعمار جنسيا"[٥٩].

فانتقام المرأة له حوافزه وأبعاده، يختلف تماما عن انتقام بطل الرواية السالفة الذكر، إنها مرارة التباعد الطبقي التي صنعت بؤر الشقاق، ودفعت بالأثرياء إلى فوق وأنزلت البسطاء إلى دون المنزلة، رغم أنهم متساوون أمام الله والقانون. ويتمادى "حنا مينة"في سياق حديثه مستلبا روحيا من قبل الدين وما جاء في كتاب العهد القديم، يوظفه توظيفا رائعا، فيخلخل به الحواجز، ويتغلغل به في داخل أعماق النفس المتلقية، إنه يحرك الجماد بمحاولاته، وهو يستنجد بالعامل الروحي الذي يجسد حضوره أثرا بالغا في النفس المبدعة. ولقد كان لهذا الكتاب (العهد القديم) الوجود البارز في جميع الخطى، في لاوعيه يحركه ويدفع عجلته إلى الأمام حتى تبرز أفكاره في حلته مزدانة بأثره وتصبح المرأة مركبا يمتطى ورسنا يقود، وكأني بذلك الدافع يحولها إلى امرأة طاهرة، نبيلة لا يستحقها كل الناس، بل أمثال الخياط الرجل الثوري فقط، فحينما تتحرك

عواطف المرأة نحو الفتى الذي خلفه الخياط ويدخل المطهر، ويجد الحفاوة البالغة والإقبال العظيم، وتولد أفكار الكاتب من عمق ثقافته الدينية مجسدا حلاوة اللقاء تقول المرأة:"حين هوى الخنجر على ركبتك ومزقها قبضت على معصمك واستخلصت الخنجر. أحسست بالذنب والفرح.. علمت منذ تلك اللحظة أنني صرت لك، وعلى سريري أعطيك نفسي، لفتاي أعطي نفسي.. يا سيدتي، يا سيدة القبو أيتها المرجومة بأيدي الكفرة، لا تعطيني نفسك. أنا لا أستحقها حين أدخل المطهر وأخرج نقيا، استحقها، أما الآن فلا أستحقها.. لست شجاعا كالخياط، ولا مجنونا كضابط الإيقاع، ولا مخلصا كعازف البيان، ولا متحديا هذا الكون مثلك.. قد أصير يوما، ولكني الآن لست كذلك أعطي نفسي للخياط"[٦٠].

لقد تمازج حنا مينة مع شخوصه، ووهبهم بردته، فإذا هم يتناغمون بلسانه"إنه صاحب مزية في هذا المضمار، فهو لا يتعامل مع الحرف الهم بهم ثقافي محترف، بل هو يتمازج مع تجربته الفنية قل ما يناظره بها بين الكتاب العرب"[٦١].

لقد تمازج فعلا بتجربته الأولى، وتمكنت منه، بل عاشت في لا شعوره مستغرقة معه رحلته الطويلة. وهاهو يؤكد من خلال توظيف أسفار الكتاب المقدس مستخدما تعابير أشبه ما تكون به"ليلثمني حبيبي بقبلات فمه، لأن حبك ألذ من الخمر، رائحة عطورك شذية، واسمك أريج مسكون، لذلك أحبتك العذارى، اجذبني وراءك، فالذين أحبوك محقون"[٦٢].

كلام فيه سلاسة، وفيه أثر كبير من الذي حفر في طفولة الأديب، ألم يعش في الكنيسة، وفيها أشعل الشموع والأيقونات، وفيها حفظ الترانيم، وتعلم أناشيد دينية كثيرة؟ فما بالك بنشيد الإنشاد الذي كان مرتعا للأدباء على اختلاف

جنسياتهم ينهلون من معينه لما فيه من لذة صاخبة وإحساس خلاق مؤثرو فعال في الذات أية ذات، وما نقول عن نفس كنفس الأديب الملئ بالمشاعر. إنه قول امرأة القبو في جملة واحدة:"إنني صرت لك، وعلى سريري أعطيك نفسي، لفتاي أعطي نفسي"[٦٣]. ترسخ الماضي فرعاه إلى ترديد ما جاء في الكتاب العهد القديم"حبيبي لي وأنا له، هو يرعى قطيعه بين السوسن، إلى أن ينبلج النهار، وتنهزم الظلال، وأرجع حبيبي وكن كالظبي والأيل على جبال الأطياب"[٦٤].

لقد جاءها الفتى، لكنه محمل بثقل التبعية العتيقة، ولم يستطع أن يتخلص منها، ورأى أنه ليس جديرا بالقدسية، إلا أنه في الظاهر قد قام بفعل يستحق عليه هذا المقابل، إنه ظاهريا قد غسل الشوائب، وكفر عن ذنوبه في مطهر العذاب والظلمة والريح، فكان لابد أن ينال الغفران هذا الفتى الذي تتقاذفه تيارات وأهواء، لم يلبث أن اعترف أنه أسيرهما ولم يهتد إلى سبيل، فهو الفارس الذي كسر أشواط الزمن، وأصبح جديرا بالملكوت، وهو في نفس الوقت رهين ماضيه، فحينما يؤوب إلى طبيعته الأولى، نجده يتآلف مع دجاجته ابنة عمه صاحبة العوينات الطيبة، ويحرص على إدخال السرور إليها. فهي رومانسية ذات جناح مهيض، أحبت ابن عمها في إخلاص وصفاء، في وقت لم يكن هو يرى فيها إلا أرضا منخفضة يصب عليها حممه، ومشجبا تعلق عليه هزائمه وفشله أمام الأب والأسرة، وأمام نفسه، وبالتحديد الشطر المتردد فيه"[٦٥].

"أن يكون في هذا الوجود إنسان يطفئ ألم الغريزة لا ألم المعدة فهذا هو الإنسان... هذا هو الخير والتضحية. والرهبنة في بلاد الحكمة، هي إطفاء الألم ألم المعدة والغريزة والرهبنة، هناك صنع مسرة للذين حرموها.. لمشوهين الذين لا يقبلهم أحد ولا يضمهم أحد ولا يدني إليهم أحد".

ابنة عمي مشوهة؟ ليس تماما، النظارات الطبية ليست تشوها، وحتى لو كانت كذلك، فأنا لست راهبا، ولست من بلاد الحكمة، أنا من بلاد، الحكمة فيها موعظة، أعظ ابنة عمي؟، استنبت لحية وألبس مسوخا، وأصلي على رأسها؟ سخف، ما أكثر السخف! ماذا تريدين يا ابنة العم العزيزة. رغيفا أم قبلة؟ ابنة عمي لا تجيب. أنا أسأل وهي لا تجيب وأنا لست راهبا ولكنني إنسان.. وهي إنسانة، طيرة لم يطلق عليها صياد، وأنا الصياد الراهب الضحية"[٦٦].

لو نظرنا إلى المقطع الطويل بعض الشيء لرأينا هذه الألفاظ المتفاعل بها، لا تخرج على الأثر المنوط بالعامل الديني" فقد تحققت بنسبة كبيرة أغراضه وتكتشف حالات كانت منطوية، إنه راهب ضحية، حكيم، مصل يلبس المسوخ.. الخ.. ". "'إن الفتى الذي وصف نفسه في

أكثر من مكان من الرواية بأنه"فارس وصياد، وباشق وراهب"أصبح عبر شعور متضخم بالنرجسية عالما نفسانيا تارة، ومسيحيا تارة أخرى فهو يقرأ أفكار ابنة عمه ويكشف مشاعرها من خلال نظراتها، وكأنه يقرأ في كتاب"[٦٧].

كانت اللحظة كفيلة ببعث التراجع، وإفناء الرغبة، ليس ثمة ما يدفع إلى الإقدام، هناك قراءة أخرى للذات.

"نظراتها التي لا أراها، والتي حجبتها بعويناتها الطيبة حتى لا أراها، تهتف به، أنا كسحة وهالكة".

نظرت إليها فهل رأتني؟ ما أدري إذا كانت رأتني، الأرجح أنها أحست بي–وإحساسها خدرها، أسلمها إلى استلاب، فارتفع رأسها رويدا، رويدا ببطء وونى كالإيماءة، كانت إيماءة، الإيماءة: "لا ترجمني! لا ترجمني!"ودعاء كان دعاء"انهضي! انهضي!"[٦٨].

المسيح طلب من الكسيح أن يمشي فمشى، وقال للذين يرجمون المجدلية. "من منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر. فكيف تصرف المسيح الجديد تجاه مريضه ومجدليته إلى التي تصيح ضارعة مستغيثة: لا ترجمني، انهضي.

لقد رفض التماسها بكل قسوة وفضاضة، وتركها كسيحة ومهملة بانتظار من يأتي ويرجمها:"ولك أقول لا.. لن أقول .. سأدعها كسيحة"[٦٩].

لقد تمت فلسفة الكاتب ضمن إطار ديني شمل طفولته الأولى، وأوجد له مندوحة في صباه، تراءت له أحلامه عسجدية جميلة، ولكنها خبت على مر الأيام تلك الشعلة الطافحة بالآمال لتترك في ذهنه صورة ملفوفة في الصمت والانتظار، حتى إذا حان أوانها، ووجبت ندبتها رأيناها مجسدة في خطوطه وإبداعاته.

وإذا بدا ثمة تفاعل بين فكره وفعله، وتمازجا معا وخلفا سردا جميلا، وضع الماضي في قلب العمل ومطيته كانت الحياة الاجتماعية بكل تناقضاتها، يقول قولدمان:"كذلك نعتقد أنه يوجد على مستوى الفئة الاجتماعية، تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر. ومن ثم فإن كل عمل أدبي هام، وفي كل تيار فلسفي أو فني تكون له أهمية ويمارس تأثيرا على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة تحدد جزءا كبيرا من اتجاه الحياة الثقافية والفنية"[٧٠].

هكذا تتناوب المواضي في رحلة"حنا مينة"، تتحدث باستمرار عن لاوعيه، وعنى ذكرياته التي طمسها الزمن ولم تمت. لقد عاش "حنا مينة" مثل هذا الظلم والبؤس والشقاء، وحمل على ظهره علائمها موشومة كي يتذكرها ولا ينساها، وإن تنوسيت فلأنها مقصورة لذاتها تجنبا للتصادم، وتجاوزا لعراقيل

تمكنه من تخطي عقبات قد تثبط عزائمه، أو تثنيه عن غاياته ومراميه، يتداخل الماضي في الحاضر، والعكس أيضا صحيح، لا ريب أن الكاتب وهو يحاول وصف الماضي، أنه يمنع نفسه من وصفه، لكنه مع ذلك يصور الحاضر في الماضي، وهكذا تتجلى النفس كشيء وراء مد ظواهره، وهي حقا ليست معاصرة لسيولة الأشياء والظواهر"[٧١].

لقد كانت الرواية، ومازالت حدثا مستمرا أي رباطا مستمرا بين الحاضر والماضي، ممتلئة بثقافة المجتمع الذي مرت به، وعاملة على إفرازه، "ونحن نعلم أن الرواية ترتبط ارتباطا عضويا مباشرا بثقافة العصر الوسيط السردية"[٧٢].

ولقد يحيد بنا الطريق، فنضيع وننفلت في قراءتنا محملين السطور التي ين أيدينا أبعادا وإعطائها تأويلات ربما تكون ضررا، وربما أحيانا تتجاوز المفهوم الذي خلص إليه الكاتب من وراء وضعه العمل إلا أننا نقول على حد ما جاء على لسان فيليب لوجون: "يمكن أن يكون هناك وضعه العمل إلا أننا نقول على حد ما جاء على لسان فيليب لوجون:"يمكن أن يكون هناك تفاوت من جهة المؤلف بين المقصدية الأولية، وتلك التي سيمنحه إياها القارئ، ومرد ذلك إما لجهل المؤلف بالآثار التي يمكن أن تقحمها صيغة التقديم التي اختارها، أو لوجود تحققات أخرى، بينه وبين القارئ "عناصر توضيب القراءة الفرعي، التصنيف الفرعي، الأشعار.. وأخيرا يجب أن نتقبل أنع بالإمكان تعايش قراءات متباينة للنص نفسه وتأويلات متباينة لأن الجمهور ليس متجانسا"[٧٣].

هكذا إذا نظراتنا تنتقل من عمل إلى عمل في صلب الأعمال، لنقول، أو لنقرأ قراءات ربما تكون صائبة، وربما لا، إلا أنها في جميع الحالات تظل اجتهادات قائمة هي خلاصة بعد نظرنا وطموحاتنا في كل الحالات يبقى الروائي هو الذي اخذ بأيدينا، وينتقل بنا عبر أعصره، "فأحيانا يستعين بواقع عادي تكون

مهمته الكشف عن واقع جديد من خلال رصده للواقع العادي حينئذ يكون هذا الواقع العادي هو ما يلتقطه القراء واغلب النقاد. إنه واقع يخفي في رأيهم واقعا جديدا[٧٤].

وحنا مينة تجاوز تجاوزا يختلف عن الكثير من الروائيين، إنه يكتب بواقعية عن واقعه الذي مر به وعايشه. "إن الفنان يصف ما يراه، وما يعيشه وما يختبره، وقد عشت حياة البحارة والصيادين، ولم أر سكونية، ولا جمودا، ولا رضوخا ولا يأسا أو عزلة أو ذلا، رأيت كفاحا في البر والبحر، ومقاومة وأملا وشموخا، وتواصلا بين الماء واليابسة، وإباء يندر أن يكون مثله إلا في شعب تتكون فيه الطبقة العاملة في رحم المجتمع الإقطاعي-البورجوازي- وتطالب بمكانتها وحقها في تقرير مصير الوطن والشعب، وتطمح دون قنوط، في أن تطرق أبواب العصر في يوم مهما يطل فهو قصير في عمر الزمن"[٧٥].

لقد نما في نفسه أثر الطفولة بزخمه فأصبح رجع صداه، كلما أحرقه ألم الحاضر وكلما كبا به فرس الأيام، إنه يعايش حاضره بماضيه كما أسلفنا فتسطو إلى لسانه تعابير الموت والنجاة، والطهر والصلاة، والقداسة والذنوب، ها هو يوشك أن يصيح على لسان البطل في وجه "شكيبة"بطلة"الياطر"لدنما خرجت إليه من صلب الغابة. "هممت بالصياح في وجهها. أفسدت علي نوبة صفاء نادرة، في ساعة سلام، تساوى فيها الغاب والدير، ونفذت رهبة السكينة وقدسيتها المطهرة إلى الأعماق"[٧٦]

هكذا تتجلى روحه على صفائه تحدثنا، تلامس أصواتها آذاننا فنبحر في ذاته، فإذا هو قديس صغير مليء بالحب والطهر، بعيد عن الدنس والرذيلة، وراغب عن الدنيا، إنها لحظة صفاء على حقيقتها، "ياربي الذي في السماء أنا كنت كمن يمزح. أنت نعرف أنني كنت كمن يمزح، لم أفكر بقتله، ولم تكن لي

به فائدة، وكل شيء حري كما في الحلم.. ترأف بحالي إذا.. لا تقصف عمر ابن اليونانية.. واحفظه واحفظني. إذ أمته أمتي، وربما مات غيري.. أنت لا تريد هذا، حاشاك، فلا تفرط في السلسلة"[٧٧].

تتواصل روحه مع تطلعاته البريئة، صوفية صلاتها، عذبة تربتها، إنها الواقع المنعزل الذي بقي أمامه وجها لوجه، "أنا خاطئ وقد يستجيب الله لدعائي، أما صالحة زوجتي فلا بد أنها تصلي لأجلي، أنا عذبتها ومع ذلك تغفر لي، وتصلي لأجلي، هيا إذن يا صالحة، يا امرأتي الطيبة، أكثري من الصلاة قليلا. أدعي ربك أن ينقذني، قولي له إنه زوجي. وإذا سمع منك وأنقذني فسأتوب، ومع كل ليلة أصلي، وأغتسل جيدا حتى لا تشتمي رائحة السمك "[٧٨].

لقد نفذ إلى نفسه نور البراءة، ولقد أراد الكاتب أن يكشف الذات الكامنة وراء هذه الضخامة الجاموسية، إنه الرجل البريء الخائف التائب، كل ذلك الذي كانت دوافعه التهورات وتراكمات الجهل.. إنه يكشف الذات الإنسانية عن طريق التأمل، إنه حي بن يقظان الجديد الذي أدرك الذات العليا عن طريق التأمل والاستقصاء.

ولكننا نحن نسبر أغوار هذه النفس الطافحة بالتأمل، مليئة بقوة التخيل، المتخطية لحواجز الزمان والمكان، نراها وهي تلتقط سقطات الماضي لتنبئ عن واقع غير الذي ألفته، وتآلفت معه، إنها تفصح عما سيكون في نظره، فتنهال باللوم والسخرية اللاذعين على الواقع، من خلال البوح بالمكنون الحقيقي على لسان الشخوص نكاية بما هو كائن، وانتقاما منه"لا لم تخطئ. عشرة مقابل واحد، كنت أراهن على أنك ستأتي تأخرت، حسبت ذلك دلالا، وفهمت الآن، أنه حياء،.. إنما حياؤك شرٌّ لا تنظر في عيني .. أنا لست راهبة لتحملني على ترك

الدير. حاذر أن تنظر إلى عذراء فتوقعها في الخطيئة. عيناك غير صالحتين مثل عيني، تأمل عيني ماذا ترى فيهما؟"[٧٩].

هذه امرأة القبو التي ترفض أن تنعت بالراهبة، أو العذراء، إن الكاتب رفض ذلك بحجة أنه يكره التذلل، يكره الملاطفات التي لا تنجب، التي لا تنشب أظفارها في أسمال المتكبرين، ومعروف عن هؤلاء أنهم دعاة غير معروفين، يستأنسون في نقلهم رغائبهم إلى الدماثة والخلق اكثر من الفعل، إنه يرفض هذا السلوك الدعوب، فكان لسان حاله الرفض، ما جدوى أن تكون راهبة مستسلمة للبكاء والصمت، حتى تصبح إحدى رسومات الرومانتيكية الباهتة التي تكيل المديح من ذا وذاك، ولكنها لا تسمن من جوع. لقد عاش في الكنيسة، وداعبته أنامل رهابنتها، ولكنهم لم يغنوه من جوع، كانوا يملأون بطونهم، ويقضي هو لياليه يتضور جوعا .

" ولدت في عائلة فقيرة، وبعد تنقل ورحيل متواصلين استقرت العائلة في اسكندرونة. وهناك ذهبت والدتي إلى إدارة مدرسة صغيرة ملحقة بالكنيسة الأرثودوكسية، وبسطت حالها للمسؤولين فيها، فقبلت من باب الشفقة، وهم لا يدرون ماذا يصنعون بي، منذ الأحد الأول أرسلوني لخدمة القداس. وهكذا طوال أربع سنوات. كنت أقوم مع أطفال المدرسة بالخدمة في الكنيسة. نطفئ الشموع، نحمل الأيقونات، وننام أحيانا واقفين، بكلمة صليت بما فيه الكفاية. أنا مطمئن من هذه الناحية"[٨٠].

إننا نستشف ذلك الانكسار، وذلك الانهزام الداخلي الذي تضطرب له نفسية الأديب، إنه لم يتعلم في الكنيسة ما يرفع به رأسه، ويتباهى به على مر الزمن، لقد حمل الأيقونات وأشعل الشموع، وتلك خيبة ابن أسرة فقيرة لأسرة فقيرة، ولذا لابد من إعادة النظر بطريقة أخرى في مفهوم الدين، الدين ليس

حمل شموع، وليس أيقونات، وليس مسوخا وترهبا، الدين فعل وعمل وهو ابن عائلة شقية جدا ولاشك أننا نحس بما أحسه لوكاتش في تولتسوي حينما وصفه بأنه كاتب "فلاح"فاحتج أحد المستمعين بقوة على الوصف الذي أطلقه لوكاتش على كاتب معظم شخصياته من الأرستقراطيين، والبرجوازيين، والموظفين .

فأجابه لوكاتش بحق بأنه لا يعرف القراءة، إذا لم يكن قد أحس بالكاتب المختفي الذي كان يقف وراء الكونت تولتسوي ويوجه قلمه عندما يتخيل ويصف جميع تلك الشخصيات المنتمية إلى الطبقات الحاكمة"[٨١].

هكذا هو "حنا مينة"إنه فلاح عامل، فنان يحدس حياة الآخرين فيوجهها بناء على رغبتهم، وكيف يكونون فعليين لا دينيين، ولقد تشبع بالفكر الحامل، ومع ذلك فالبطل حتى وإن كان بطلا عاديا مختارا، إلا أنه يظل الوحيد القادر على تجسيد أفكار "حنا"على أرض الواقع، " من نطفة الواقع، أصوغ أبطالي ليس هذا كشفا كل الأجنة أدبية كانت أم بشرية من نطفة الواقع، يبقى شكل هذه النطفة أكانت ضحية أم نتيجة حلم ليلة مفعمة بالأخيلة؟! الذي أذكره أنني لم أكن في حياتي مسلكيا صراطيا في أي عمل، بمعنى آخر أنا هاو حتى الآن، ولا أعرف ما سيكون عليه أمري في المستقبل. لم أعش الحياة لأجمع منها صورا وتجارب للأدب أو لشأن من شؤون المعاش. وعشتها هكذا لأنها جديرة بأن تعاش، أحببتها بصدق، بعمق وعاملتها كما المرأة، وجدت أن المرأة حين تدير لك ظهرها، من العبث أن تناديها. دعها تذهب بسلام. وحين تعاكسك الحياة فمن العبث أن تتوسل إليها، دعها تعاكس وبالقدر الذي تستطيع. ولقد عاكستني الحياة، جاهد تني وجاهدتها، وأحبتني وأعطتني وعذبتني، ومازلت معها في عراك. أنا على صلح معها. بالنسبة لحياتي الخاصة أعطتني أكثر مما استحق.

ولكني أردها أفضل لي وللآخرين. ومن أجل ذلك أنقض الصلح معها. هذا العراك الدائم هو جوهر حياتي"[٨٢].

يتماشى وزمانه، وينافس كبرياءه، أوهامه، كل ذلك انطلاقا من واقع عايشه، وتخبط في عمقه، وعرف ما التضحية، ما الركون والاستسلام، ما المرغوب، وكيف يتحقق.. فإذا كان الدين حريصا على أن يسمو بأرواح الناس فوق المائدة، ويترك بطونهم جوعى، فإن الواقع يهب بهم أنت يغالبوا الزمان، كي لايبقوا حزانى مقهورين، وعلى غرار "غولدمان" ليس الواقع الذي أمامنا، الذي ينافي الواقع المقصود ليس هذا الواقع المباشر والمبتذل، والمكشوف. هذا يدرك بسهولة"[٨٣].

وحين نستبصر ما رمى إليه الكاتب نجده لا يهادن ما هو كائن، بقدر ما هو متطلع لما سيكون، إنه راءٍ، وإن كان "لا يملك حلولا جاهزة، لكنه يبحث، لكنه يجهل حقيقة ما يبحث عنه، لذلك كما يقول قولدمان نرفض مثلا دعوة (Sartre) سارتر إلى الالتزام السياسي، ذلك الذي تحدثت عنه (Sarraute) ساروت، وتختار الالتزام في الكتابة التزاما بسيطا يكاد يكون حرفيا (Artisanale) بما تطرحه الممارسة الروائية من مشكلات، إذن هذا الالتزام على مستوى الكتابة الروائية، وما تطرحه من مشكلات يتم بنزاهة كافية، وبحرية غير مشروطة إزاء الأفكار الجاهزة، فسيكون التزاما يشمل كل أنواع الالتزام الممكنة، بحيث يستطيع السياسي بالمعنى العام للكلمة أي الذي يهتم بحياة (المدينة) أن يعثر فيها على مواقف تؤيد تحليلاته"[٨٤].

وعلى غرار هذا القول يكون النسيج الواقع قائما، باثاً روح المسؤولية في المتلقين حاثا إياهم على المثابرة بعيدا على الميتافيزيقيات التي قد تكون عالم

انهيار واستسلام إذا لم يشد أزرها بالوعي الثقافي الكفيل بإبراز أغثها من سمينها.

لقد رفضت المرأة (القبو) الطهر وتحدثت، لأن ذلك واقع حاضر ضروري وقد تمكن "حنا مينة" من أن يكلل هذا الطرف المتحدي بالضياء والثبات، ولقد ينتابنا شعور فيه إحساس كبير بفقدان مسيرة الكاتب لتصاعد الأحداث وهبوطها والتوائها ورغبتها في كسر الحواجز، شعور غريب"إنه على الأرجح شعور بالهرولة، فأنت إزاء نص سريع راكض ليس من هدف له سوى أن يضعك في الختام أمام جدار مرتفع يصعب أو يستحيل علينا القفز فوقه والنجاة بأنفسنا"[٨٥].

ولعل ذلك مرده إلى الخيال الجموح الذي يسيطر عليه أثناء إبداعاته، إنه إزاء تتبع أثر الشخوص، وهم ينتقلون ويبلور انتقالهم بالذكريات المحفورة والتطلع المرعوب وهو إلى جانب ذلك ينفعل انفعالا خارقا، رافضا أو مسلطا، أو ثائرا، لأنه يريد بمعنى آخر ما سيكون حاضرا في الواقع"وإذا كان ثمة منفرج، فهو يعيش الانفعال ذاته لا في خياله بل في جسده أيضا، ولهذا يتعذر الكلام، أو يتحول إلى زفرات[٨٦].

ولا نعتقد ونحن نتابع هذه الخطى أن نخرج عن دائرة المألوف بأن الكاتب هو ضمير الشعب الصاحي، الذي يسجل خطواته، ويأخذ بأيديه حتى يسلك سبيل الرشاد، إنه ضوؤه الذي يرى بواسطته، ويتغلب على صعوبة حياته، إن أراد، وسوف يظل هامشيا مادام العمل غير فعلي، ومادام الأمر يمسكه الثقاة الذين يزرعون بكلماتهم الرحمة والحب فقط، ولا يدخل ضمنه العمل، والأديب خلق شخوصه لا ليكونوا سلبيين مستهلكين غير فاعلين بل خلقهم كي يتحدوا كل ذلك ويصبحوا فعليين، وقد بدا أن أزمة الكاتب في خلق شخوصهم من خلال

ثقافتهم، إذ أن هذه الثقافة ذات الانتماء السياسي تفقد صاحبها كثيرا من التحرك للتحرك والفعل لذا يرى أنه لابد من أن يتطهر بواسطة العمل اليدوي، إنه كروائي يروي ويسعى إلى تجاوز كل أحداث الرواية، إلى رسم هذه الصورة، إلى تجاوز أزمة المثقف الساكن لأن العمل كفيل بأن يوصله للنصر، ذلك"أن كل تجربة اتصال بالواقع تكون بمثابة تهديد بالغ الخطورة يواجه هوية (البطل) الواقعية المحتملة"[٨٧].

أن نبقى متمسكين لائذين بالصمت متقبلين باستمرار دوافع، بل إشارات الآخرين ومتمثلين لها، ذلك عجز وضعف واستسلام، وهو ما رفضه الكاتب، ونبذه لأنه يستشرف المستقبل، ويراه غير الذي هو فيه، يراه مزهرا تملأه المسرات. "إن الثقة بالمستقبل والتأكيد على أن هذا المستقبل المتفائل يمكن إنجازه من خلال النضال الاجتماعي والنصيحة والتجربة"[٨٨].

وحنا مينة عاش في حياته تجربة التشرد والنفي والفقر والجوع ولكنه لم يكن راغبا في ذلك بل كانت هذه التجربة بمثابة الواجب الذي فرضه عليه المجتمع، ومع ذلك فقد عاش تجربة ثرية أثرت في أدبه وفكره "[٨٩].

هذا هو حنا مينة من خلال حياته الروحية، مختصرا جسد أدواره وأدوار من عاشرهم، حتى يكون لحياته ألقها، وللمستقبل ألقه أيضا.

الأسطورة

قبل أن نبدأ في عالم حنا مينة الأسطوري علينا أن نعرج على عالم الأسطورة والتعريف بها. لقد أورد علماء الاختصاص تعاريف كثيرة متفاوتة، نذكر منها ما جاء في الموسوعة الفرنسية العالمية وهو مايلي:"ليست الأسطورة إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أن كثيرا من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال تواريخ أبطال، ولكنها تتميز بصفة الحكايات، أو الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ، ثم هي تواريخ أجداد ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية، وتاريخ الحيوانات المتميزة، بالصبغة الخرافية، وتعمد معظم الشعوب، إلى تصنيف مختلف أنواع القصص التي يسهل عليها، عبرها، تمييز درجة الأساطير"[٩٠] .

ولقد توسعت مفاهيمها، وتباعدت وتقاربت، إلا أنها وباختصار شديد هي الحكاية الشعبية التاريخية مرتبطة بتراث الأمم، وهي إلى جانب هذا حكايات أجداد سالفين، تميزت بخصائص القصص التاريخي وتاريخ الحيوانات المتميزة، بالصبغة الخرافية.

وقد تمكنت هذه الأساطير من نفس الشاعر بحكم نفسيته المترعة بالأحاسيس، المعبأة بالخيالات، وقد ظهرت متنوعة خاصة في الرواية الأولى، حيث نقلت إلينا الحياة الفكرية لدى هؤلاء العرب، لأنها نقلت على لسانهم، وهي إلى جانب هذا"قصة شعبية خارقة تقوم على أساس تاريخي"[٩١].

إذا كانت الأسطورة قد اتخذت معنى يقوم وسطا بينها وبين القصة الشعبية ذات الأصول التاريخية. وهذه الأنواع تكثر في الأدب العربي الشعبي أكثر مما تكثر في صنوه الفصيح"[٩٢].

ولعل هذا الجانب جسده الروائي في روايته التي نحن بصدد دراستها، وإذ جاءت الأسطورة مبثوثة هنا وهناك فيها، دالة على امتلاء الراوي بها، وتثقيفه منها عبر مساحة الزمان التي مر بها.

ولقد زخرت الروايتان بالخرافات والأساطير، التي تتضمن عبرا وحكما، كانت سندا قويا، زادها إغراقا في الماورائيات التي تحمل أفكارا جميلة غريبة ونحن نلج هذه الغمرة من بابها الذي أراده حنا مينة منفذا ضروريا وإجباريا في رواية الشمس في يوم غائم حكاية القائد والفارس الذي رفض المبارزة وطلب صداقة رجل لرجل، فصار أحدهما ظهرا للآخر في الملمات"[٩٣].

ومن خلالها يؤكد السارد على المعنى المخبوء، الذي قصده والذي أراد، وهو يلقيه في أذن البطل حتى يتمثله ويتسلح به، إنه بمعنى السامي النبيل، معنى الأخوة الإنسانية والسلم وهي حكاية جاءت على لسان الخياط، وقصها على البطل الرافض، كما نقل إليه قصة امرأة أحبت رجلا.. كانت ذات عنفوان، زارته وزارها. بدأ الصراع. صارت هدنة تبادلا الحب والصراع، تمانحا الصداقة، ومعها الصراع. كانا من قبيلتين مختلفتين: أنثى وذكر، وقد تعبا ولم يخضع أي منهما للآخر، فاستحال الحب بينهما إلى بغضاء. كان لابد لأحدهما أن يموت، وقد مات الرجل، قتلته المرأة.. حسمت الموقف، لكن على حسابها، فقد كان عنفوانها قوته بفقدان المجابهة له مات التحدي في العنفوان المقابل. ذهبت إلى قبر الرجل، وقتلت نفسها أسفا عليه. الآن أحبت حقا"[٩٤].

لقد أراد وهو ينقل هذه الأسطورة أن يثبت بأن الحب رهين، والعنف رهين ضده. وأن انعدام الجرأة، وتجاوز المعقول لا يعطيانه ذلك التوهج، وتلك القوة. وحينما نتبع هذه الآثار نراها تكبر في خيال الأديب، وتتهافت معبرة عن صدق توهج النفس المبدعة لديه. وتحول إرهاصات الماضي إلى وضع، فيه يتنمل الجماد، ويمشي الكسيح. "لك أقول احمل فراشك وامش، نهض الكسيح فحمل فراشه ومشى. ولك أقول.. لا.. لن أقول سأدعها كسيحة. من أنا؟من أنت؟من أنت؟ الإنسان في لحظة ما، إنسان، ولا إنسان، أعلى وأدنى. كل شيء يتوقف على الكلمة التي تصدر من الداخل. قلب أم حجر في الداخل؟ قلب وحجر في الداخل، وهو وحده، القادر على التصرف بالقلب والحجر اللذين في الداخل حاكم أنت، ومحكوم هو، من جعلك حاكما من جعله محكوما؟ أجِّل سؤالك الآن ستجد

الوقت لتطرحه. أنت على العرش، وهو على النطع والسياف يشد على مقبض السيف، وقلب أم حجر"[٩٥].

"لقد أشار السارد هنا في اختزال شديد إلى حكاية المسيح والكسيح في علاقتها بقصة البطل مع ابنة عمه"[٩٦].

كما نرى الأسطورة، تعمل وبشكل مضطرد في ذهن وخيال المبدع فلا يدع مجالا إلا ويوظفها فيه حتى يعمد إلى إبرازها لاثراء فعل الرواية، وجعلها أكثر تأثيرا وتداخلا، فنراه يغرف من التراث العربي، ويدبج كلماته بها، وقد أشار في الرواية نفسها إلى حكاية اليمامة وعمها الزير سالم. "فعلى البطل أن يعرض علاقة حبه كما على الجرو إذا كان "هو"أن يعطي العلامة لأخته اليمامة"[٩٧].

وهو في كل ذلك يريد أن يغرس جملة من الأفكار في الذهن بدافع ترك النفس غير مستسلمة، بل متحركة، عاملة، ناصبة، باحثة حتى تحقق مأربها. فقد وجد البطل نفسه في كل ذلك يحمل بذور الماضي في نفسه، فهو يحب ولابد من علاقة مؤكدة.

وحين نتبصر الرواية من داخلها لا نجدها خالية من الأساطير عبر عموم أسطرها فلقد تنوعت بتنوع الثقافة التي عششت في ذاكرته، فمن حكاياته القديمة التي رسخت في الذاكرة، وكسارد يرويها على لسان المعلم"الخياط"، "كان الخياط قد روى لي أنه قبل آلاف الأعوام، في الزمن غير المسطور في كتاب، كان معبد وكانت صورة على المعبد، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد. لقد رآها منقوشة على الجدار الصخري، فيما كان يقدم نذرا، ويحرق بخورا، مبتهجا بشفاء والدته المريضة. تأمل الفتى الصورة، وكأنه يعرفها. لم تكن غريبة عنه، ÷ولكنه لم يتذكرها، وحاول برجوعه إلى البيت أن ينساها فلم يفلح، فعاد إلى المعبد ليلا، ومعه سراج، وراح يحدق في الصورة ويتأمل صاحبتها التي التقاها يوما، وأحبها يوما، ولكنه لا يعرف أين ولا متى؟"[٩٨].

يكاد الخيال يسيطر على الحقيقة لتبدو حقيقة ماثلة للعيان، فقد تراءى له خيال امرأة وهو يرقص ثم هيمنت صورتها، فإذا به يتطلع إليها كل حين، آملا أن تكون هي في واقعه. لقد باتت المرأة كيانا قابعا له وجوده وله غاياته، وأصبح الرجل أمام لغز كبير، ونحن إذن أمام أبي هول، وككل أبي هول، ليس للمرأة دور غير أن تكون أحجية، والأحجية الأصعب على الحل لبست سؤالا يطرح، بل هي وجود أبي الهول في حد ذاته، أو بالأحرى شكل وجود المرأة هي اللغز، والرجل من يفكه، المرأة هي المحايثة والرجل هو الفعل، وبمصطلح هيغلي، المرأة–وجود في ذاته والمرأة موجود لذاته"[٩٩].

لقد أصبح أمرها ماثلا، فعلا حقيقيا يشد إليه الرجل، مهيمنة على الحدث لا كواقع فحسب بل كأسطورة تحمل الكثير من المعاني، إن الأسطورة هنا أصبحت تعانق الواقع، وتجسد التاريخ حاضرا ومستقبلا، ويكون للرمز مدلول على أكثر من مستوى وينبثق من الرقص معنى أزلي، أغواره بعيدة، وآفاقه تطوي الغيب"[١٠٠].

هكذا ومن هذا المنطلق يمكننا أن نقرأ ونفهم على أكثر من مستوى، على مستوى الرمز والواقع، الصراع الطبقي وصراع الأجيال، والأسطورة ومدلولاتها، الحب ببعديه المثالي والواقعي، فالخياط صاحب الحكي، والترميز وريث الماضي الشعبي بحكاياته ليس جامدا لا يريم عن مكانه. إن مهنته كما نرى ليست الخياطة، وتعليم الرقص وحسب بل الأهم من هذا، أنه كان ثوريا ومحرضا للناس الفقراء والمسحوقين ضد أسيادهم الإقطاعيين. وحينما تبصر طريق العرض الذي سلكه الروائي يتعالى إلينا صوت الأسطورة كأنه مجسد لا رمز وخيال، ويتماهى الخيال في الواقع، ونحن إذا نستبعد بمعنى الأسطورة الواقعي، وارتباطه بحياته وتطلعاتنا ونمضي في ضوئه مع لوحات الرواية الشفافة، الحية، التي تفجر ما هو كامن فينا، وتطلقنا من إسارنا، وتجعلنا ننساق وراءها مسحورين، بحثا عن صميمة الأشياء، عن الحرية في الحياة، والحياة في الحرية، عن الانعتاق من المواضعات البالية، والتعريفات الجامدة عن الارتباط بما هو أصيل وحقيقي.. حتى لتضيع الحدود بين الأسطوري والرمزي والواقعي"[١٠١].

وتتشابك المفاهيم إلا أنها تظل حاملة رسالة في طياتها. تعمد الكاتب أن يبلغها إلى أناس غير مسالك الرواية، ويستمر حضور ثنائي المرأة والخياط فتشكل كلا متكاملا،، في ذات البطل وهذا ما يوحي بقوة صوت الخياط وهو

ينفخ بحرارة في جسد الفتى:"تتعلم أنت فأصير أنا فيك، قال له معلمه: أوقع بأصابعك، وما تبقى تراب يعود إلى تراب"[١٠٢].

أي قوة نفاثة يبوح بها الخياط، فتنفذ في ذات الفتى وتعمل عملها، فتملأ عليه جميع الأوجه، ولا تدعه ينفلت منها. "، "كان الخياط قد روى لي أنه قبل آلاف الأعوام، في الزمن غير المسطور في كتاب، كان معبد وكانت صورة على المعبد، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد. لقد رآها منقوشة على الجدار الصخري، فيما كان يقدم نذرا، ويحرق بخورا، مبتهجا بشفاء والدته المريضة. تأمل الفتى الصورة، وكأنه يعرفها. لم تكن غريبة عنه، ولكنه لم يتذكرها، وحاول برجوعه إلى البيت أن ينساها فلم يفلح، فعاد إلى المعبد ليلا، ومعه سراج، وراح يحدق في الصورة ويتأمل صاحبتها التي التقاها يوما، وأحبها يوما، ولكنه لا يعرف أين ولا متى؟"[١٠٣].

لم تمثل هذه المرأة غير الانبعاث، إنها تجدد طاقة وإن كان اختفاؤها له الأثر السلبي الدال على الموت، "إن مايختصره رمز المرأة ثنائية الموت والانبعاث، وهي الثنائية التي لا تنحصر ولا تتوقف على الشعر وحده، إنما يمكن استجلاء مظاهرها في النص الروائي أيضا.. إذا ألمحنا بأن الموت الذي هو صورة من صور الجذب"[١٠٤].

لقد تجاذب المرأة إذن طرفان ثنائيان ظلا ينشدان الفتى، ويدفعانه إلى النهوض والحركة، وفي كليهما تتواجد القوة والرغبة، وقد جعل الكاتب من المرأة غاية لا وسيلة، وإن ظهرت في السياق

العام وسيلة وأداة محركة. "فالمرأة والمستقبل هما قضية أدبية، ويأتي الحب دائما رباطا إنسانيا فيه كل الاحترام للمرأة، وكل التحلي لأنبل الصفات فيها"[١٠٥].

إنه يجعلها مثيرة، محركة للفعل الروائي من خلال السرد العام للرواية، إنه يرفض أن تكون المرأة كما عرفت في الآداب أن وجودها كله محض علامة اعتراضية. لا تمثل في عالم الرجال الكلي غير مجرد التشويش، وقد أكد الكاتب على لسان الخياط حضور المرأة في عالم الرجال من خلال الأسطورة، إذ لا يمكن أبدا أن نعيش في هذا العالم، وليس فيه امرأة، المرأة هي الكون لا يمكن إغفالها كما حدث وأن يسعى الأولون في القديم إلى دفعها إلى زاوية النسيان والمؤخرة"ففي الأزمنة البدائية أيضا كان انتصار الآلهة السماوية على الآلهة الأرضية تكريسا على صعيد الميثولوجيا والإيديولوجيا لسقوط والنظام الأمومي وقيام حكم الذكور وسيادتهم"[١٠٦].

والكاتب أدرك سر المرأة في الوجود البشري بجعلها الغاية، فكانت الرمز الذي إن فك حلت جميع قضايا العالم وانتهت مصائبهم ودواهيهم. "فالحياة الاجتماعية وهي التي يتسرب أثر المرأة إلى كل نواحيها ويكون مبعث الإلهام[١٠٧].

وقد تكرر مع ضابط الإيقاع الفعل نفسه، فالرجل مغرم بخيال امرأة أطلت عليه، وهو يوقع بدربوكة، "قيل لي تلك الليلة، أنني ضربت أفضل إيقاعاتي، وأن الدف كان يتوثب بين يدي، وأصابعي، كل عقلة فيها، كانت توقع أنغاما ساحرة وأنا أنظر باتجاه وجه، وأنفعل كلما قابلني ذلك الوجه"[١٠٨].

لقد ملكت عليه صورتها فأصبح على غرار الخياط يبحث عنها، يحاول أن يراها أمامه كما رآها ليلة الحفل، لقد توهم، ولكنه توهم حقيقي مرده إلى الهاجس المسيطر على الذات المبدعة التي تصير الخيال ماثلا.

"إن الأسطورة هنا مثلها مثل التي سبقتها، تأتي في مسار التحديق في بئر التاريخ للعثور على الغاية التي تكمن وراء الفعل الإنساني من مراحل

طفولته الأولى[١٠٩]. فالمرأة لم تعد في ذات المفهوم الضيق الذي ينحصر في القردانية، إنها نقطة بداية اكتشاف الذات واكتسابها أبعادها المميزة، وما الحب والجنس فمرده إلى خاصية فردية مرهونة بزمان ومكان، لكن الفعل الحقيقي هو عبرها يتم التواصل والامتداد، ومن ثمة تصبح من هذا المنطلق لا تختلف عن الخياط الذي يضرب الأرض وضابط الإيقاع، والشاب أيضا، كلهم جميعا يضربون الأرض كي تستيقظ بنت الكلب، وقد تستطيع الأسطورة أن تأخذ منحى غير المنحى المقصود كونها تنحرف بنا عن ذلك المسار لأنها في الأصل"انحراف عن واقعية النص الإبداعية، إنها نقلة تعتمد رموزا بغاية إيصال المستهدف قوله وإبلاغه.. من ثم فهي تعزز الواقعي دون أن تمسه ولا حتى أن تغير من موقعه في النص"[١١٠].

ولذا فكثير ما نحيد في تقديرنا عن المقصود من التوظيف العام لتلك الأسطورة ضمن نص ما من النصوص المتداولة بين الكتاب، ولئن كانت الأسطورة في الغالب كذلك إلا أننا نلاحظ أحيانا تصورات دالة على التخيل العميق الذي يشكل لدى المبدع، أو ما نسميه الرؤيا التي كثيرا ما تطغى على التصورات الذهنية للكاتب، فنراها تصبح أشيه بالأسطورة ومن ثم تصبح"الرواية نفسها ملحمة أسطورية معاصرة تطرح ماتريد وترغب فيه بكلام مبين، وتصبح نوعا من البحث المتواصل والمعاصر عن قيم جديدة مستقبلية"[١١١].

كما أن الرواية تمثل التصورات الذهنية المتخيلة فعلا على مستوى الأديب، ومن ثمة يتم تقييدها وتوجيه شخوصها وفق ذلك المستوى"لأنها أيضا مستوى من مستويات التخييل، والذي بموضعنا في سياق آخر مغاير ومخالف، إنه السياق الأسطوري حيث تداخل الحكاية بالخارق والعجيب"[١١٢].

ولم يخف الأديب في هذا النص قيمة الدور الذي تلعبه الأسطورة في إثراء النص وإعطائه قيمة جمالية، ذات أبعاد دلالية متفاوتة، يتحقق عن طريقها التصور العام للقارئ، ولقد ألهمت الأسطورة الكاتب خيالا خصبا، وسيطرت عليه حتى أصبح وجودها ضروريا ومستمرا، وبما أن الأسطورة"نسق من أنساق التواصل، ولا يمكن أن تكون موضوعا أو مفهوما، أو فكرة، إنها صيغة دلالية، وهي أيضا وراء لغة، لغة ثانية نتكلم ضمنهاعن الأولى"[١١٣].

وحينما نتبصر ذلك نلمسه جليا في حيثيات القص الروائي فيها، فضابط الإيقاع يساير في تصوره إلى أبعد مدى، حتى يقنع البطل بوجود صاحبة الابتسامة، وأنها لا تظهر إلا لمن يشابهه، وقد قلنا إنهم جميعا يمثلون الجيل المتمرد على الأعراف والقوانين، "مكثت عندها قليلا، مسحت على خديها براحتي، داعبت شعرها، عاملتها كما لو كانت حية بقربي ثم انتبهت إلى نفسي وإلى تصرفي فغادرتها إلى غرفتي، حين تكون في كتابك، تحت وسادتك صورة من تحب، تسحبها حينا بعد حين، تنظر فيها، تبكي لها، تضحك، تناجيها، تقبلها، تعاملها كما لو كانت حبيبتك نفسها. وكذلك حدث لي. صرت أزور التمثال أقبله، أناجيه، وأستشعر الهدوء والراحة بقربه. ثم واتتني فكرة:لماذا لا أوقع له على ذقني ؟تملكتني الفكرة واستبدت بي، لم أنفذها فورا. كان دفي بعيدا ومن المستحيل أن أطلب إحضاره، أو أصارح أحدا بما اعتزمت. خشيت أن يثبتوا جنوني.. وبعد ظهر أحد الأيام، هربت من المستشفى واشتريت دفا.. خبأته تحت سترتي، وأخفيته تحت سريري، وفي الليل في ضوء القمر تسللت من النافذة وذهبت إلى الحديقة. هناك وأمام تمثالها وبحرص شديد على ألا يسمع أحد، ضربت إيقاعاتي فعلت ذلك كما لو في الحلم، عشت حفلة الجمعية من جديد: الألحان والرقصات والثياب، والقدود والحركات والوجوه، كل شيء كل ما صار

في تلك الحفلة بعث أمامي بعثت هي أيضا، رأيتها بين الرقصات، فاندفعت إليها.. لكنني واجهت التمثال وكانت يداي تمسكان بذراعيه، بالحجر البارد، تسللت عائدا إلى غرفتي، كنت تعبا، ضائعا، وبثيابي استلقيت على فراشي"[١١٤].

لقد عايش أحلا ما لكنها من نوع آخر-أصبح في لحظة واحدة"

بيجماليون "النحات الإغريقي الذي عشق تمثاله فدعا الآلهة أن تبعث فيه الروح، فكان له ما تمنى، ولكنه لم يتمكن من إبقائه لشدة حبه له، فدعاها بأن تعيده إلى أصله الأول.. وهكذا. لقد أصبحت الأسطورة رؤية واقعية ينتابه حضورها كل حين نسبيا، ومن خلال مفهومها، وهو ذو طبيعة تاريخية. ومن ثم، بإمكاننا أن نتصور دراسة تعاقبية للأساطير، سواء أكان ذلك من خلا إخضاعها لاستذكار ما، "ويعني ذلك بالتالي تأسيسا لميثولوجية تاريخية من خلال تتبع بعض أساطير الأمس إلى حدود شكلها اليوم ويعني ذلك إنجاز تاريخ استقبال"[١١٥].

لقد نتلمس هذا بالضبط من خلال محاولة ضابط الإيقاع إعادة تشكيل التاريخ واستعادة زمن ما، ارتسم بالمخيل الخاص، فكانت الأسطورة والانبهار، المحتوى والشكل، ولم تعد فعلا تخفي شيئا وعلى قول رولان بارت، الأسطورة لا تخفي شيئا، كما أنها لا تعلن عن أي شيء:وإنما تشوه، ليست الأسطورة كذبا، ولا اعترافا، إنما هي انحراف"[١١٦].

ولذا يواصل البطل تهويماته، ويترك مجال الحكي مستمرا، كما لو كان فعلا يعيش لحظة انبهار حقيقية، متينة، مشدودة إليه شدا عنيفا"كانت عيناي مفتوحتين. وفي فضاء الغر فة طيف أبيض يلامس الأرض أو يكاد ويمضي، مرسلا ذراعيه في حركات إيقاعية، يدور على نفسه، ويضم الساعدين إلى الصدر ويفردهما، ويصنع من أصابعه شموعا بيضاء، ويرسم بها تهاويل، وأنا

أتابعه، دهِشا معقود اللسان، لا أصدق ما أرى. فلما استطعت الجلوس خفق بذراعيه، وارتفع إلى حافة النافذة، وأنسرب كالدخان الأبيض. لم أتمكن من اللحاق به، فجعلت أراقبه. كان مثل السحابة مثل الحمامة، وقد تهادى، وحوَّم، ثم حط على قاعدة التمثال"[١١٧].

لقد أحس الكاتب بضرورة التضمين لهذه الصور ضمن النص لما لها من فعالية في تجسيد الرغبة المستهدفة، إنه يتمثل الأسطورة، يهبها الحياة كي يتحقق له ما يطمح إليه"إن تمثل الأسطوري هو نوع من التعبير الذي يكسب الواقعي أبعادا تخيلية لا تقلل في جوهرها من قيمته، إن لم نقل بأنها تعمق ما هو واقعي.. والروائي قد يشير في نصه إلى أسطورة بذاتها، كما أنه قد لا يفعل.. إذ وفي حالة الإشارة يكون المرجع مضبوطا وليس أمام الباحث سوى الوصول إلى قراءة مقارنة بين مؤدى الأسطورة الحقيقي والمعروف، وبين التوجه الذي قصد إليه الروائي.. أي بين الماضي، ماضي الأسطورة، والحاضر، حاضر النص .. ونشير هنا إلى"رامه والتنين، كما إلى"قالت ضحى، حيث يتحقق تجسيد الجانب الإستعاري الأسطوري، أما في حالة تغييب الإشارة فإن باب التأويل ينفتح بهدف الوقوف على أكثر من نص أسطوري علما بأن بعض الأساطير، إن لم يكن أغلبها، يتوافق على ذات الدلالة مع تغيير في الصياغة وطريقة البناء.

وهذا في الحقيقة لا يغيب عن ذاكرتنا كل نص يحتمل بعدا أساطيريا ويحمله مادامت الأسطورة موجودة ودائمة في حياتنا، ولعل الديمومة والاستمرار من أهم خصائصها"[١١٨].

وبناء على هذا، تجدر الإشارة إلى أن الفعل الأسطوري ماثل في ذهن الكاتب لأنه نصه محمول في حياتنا بصفة عامة، وحياة المبدع بصورة خاصة لأنه أكثر الناس قدرة على تمثله، وإعطائه التأويلات التي يريد، ويبقى على

الباحث العمل كي يصل إلى المقصود، لأن النص الروائي قائم في الأساس على الخيال ليؤسس لعالم آخر موجود، وقد نلتقي مع" رولان بارت"في قوله عن

الأسطورة" الأسطورة لا تخفي شيئا، كما أنها لا تعلن عن أي شيء:وإنما تشوه، ليست الأسطورة كذبا، ولا اعترافا، إنما هي انحراف". إنها كذلك قد تقول شيئا وقد لا تقول، إلا أنها عملت على إثراء النصوص، ودفعتها إلى عالم مليء بالخيالات، وجعلت الباحث يجري وراء أبعادها. فإذا قلنا على أنه يؤسس بها لعالم آخر كائن وموجود، فذلك من خلال ربطها بشخوص واقعيين لهم حضورهم،

ولهم ثقلهم في المجتمع مثل المرأة التي تظهر في الواقع كما تظهر في الخيال لضرورتها لانحياز الكاتب لها لأسباب إنسانية محضة، فهي عاهرة لكنها متحدية بحكم الماضي السلبي الذي وصمها بالعار، ويتمها، وتبقى فوق هذا "رمز الخصب". وفي الأدبيات القديمة رمز لها بالشمس التي عدت مصدر الأمومة والحياة.. كما أن هناك رموزا كالمهاة، الغزالة، والحصان، من الحيوانات، والنخلة، والسمرة من النبات والمرأة كإنسان، كل هذا جعل من الشمس مصدر تقديس بحكم أنها واهبة للحياة"[١١٩].

وهكذا تكرر حضورها في ذهن الخياط وضابط الإيقاع ولا تفتأ تتكرر جميعا كأسطورة وكواقع.

فالخياط له امرأة عادية، ليست من اللواتي يهبن الحياة، إنها امرأة على قدر حالها تخاف وتتكفئ، وعكسها الخيط جريء وطموح، وضابط الإيقاع صاحب الروح السامية. يصاب وهو يوقع بجملة من النساء الثخينات في الجمعية.

البطل له ابنة عمه، صاحبة العوينات الطبية. إنهم جميعا مرهونون لامرأة ليست موجودة في الواقع. إنها المرأة المثال. ولقد شكلت المرأة عالما متصلا بين الماضي والحاضر، وظلت دائما هدفا منشودا وبابا مطروقا منت قبل الرجال إذ لا يمكن أبدا الاستغناء عنها أو تحاشيها، فكانت هنا أسطورة"واتخاذها كذلك لإحداث توازن بين العالم القديم والعالم الجديد للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تاريخنا المعاصر"[١٢٠].

"كما أنها أي الأسطورة سواء تجسدت في المرأة أو في غيرها فإنها تمثل ميراثا ثقافيا عند الأقدمين فاستعملوها استعمالا قصصيا، ونثروها أحيانا داخل أعمالهم الشعرية دون مراعاة للمحتوى الوجداني الانفعالي الكامن في هذه الأساطير"[١٢١].

ولقدساير حنا مينا هذه المعاني، فأعطاها أبعادها الدلالية، مستغلا قيمتها"الأسطورة"في إضفاء لون جمالي ومعنوي على النص، فلم يلبث أن خاض في عمق التراث مسترشدا ومستولدا تلك المعاني المخبوءة في صلب الشعب حتى يبني عليها أغراضه وطموحاته، ولأن النص إن لم يدبج بنصوص أخرى يظل عقيما لا يفي الغرض، لذا استلهم الأسطورة، ووظفها بقوة لأنها، لغة الشعب في مرحلة معينة من مراحل تطور رموزه الاجتماعية، إن علاقة الأسطورة بالقيم علاقة وثيقة قد تقود إلى المزج بينهما. أما الحقيقة فلا، لأن الأسطورة تشكل جزءا مهما من البنية الأيديولوجية للمجتمع يمكنها أن تغير أو تؤخر المجتمع حسب موقعها من نسبته الحتمية، إننا نستطيع أن نلحظها في السلوك لتغيير المشدود إلى الواقع الاقتصادي والتجاري"[١٢٢].

وقد تجلى بوضوح هذا التشدد، وتلك الرغبة في الارتباط بالماضي بلا سبب، ولم يكن الكاتب غافلا عنه، إذ تحرى هذه النفسيات، وكشف أبعادها من

خلال تمثله للأساطير، "الكلمة واحدة.. التبديل مثل الهدم"إن القدامى لا يبرحون أماكنهم، فهم يتشاءمون من التبديل، وتجدهم احرص الناس على الالتصاق بالمكان الذي ولدوا فيه، يحافظون على جميع العادات، ولم يفت ذلك الروائي الذي كما أسلفنا متمرس، عارف، سابر أغوار هذه النفوس المستسلمة للماضي كأنه قدرها.

وقدساير الكاتب واقعه، فأثبت ذلك التغلغل في الحياة الاجتماعية، وعليه بنى فكرة الرسوخ في الذهنية، رسوخ المواريث بتنوعها، وتعددها، حتى إنك تعايش الواقع الخيالي كما لو كنت واحدا منهم. وقد بدا ذلك جليا من خلال تمكن فلسفة الشعب على بساطتها من إقناع "زكريا المرسنلي"في رواية الياطر، وهو من العامة المتميزين بسلطة البسطة الجسمية، والنظر البعيد، تمكن من إقناعه بوجود الماس والذهب في صلب الحوت، فأدى ذلك إلى ارتكاب جريمة.

"أنت مجنون يا زكريا.. أعطيت زخردياس كل ما كان في جوف الحوت..

-فماذا في جوف الحوت يا أخواني؟

-أشياء كثيرة!

-لا.. هذا كله لا قيمة له.. كان في جوفه ذهب وماس..

-ذهب وماس؟

-وخواتم، كأساور وعقود..

-حذرتهم:

-إياكم، إياكم، لا تتلاعبوا بي... لا تخدعوني، من أين للحوت، الذهب والماس، والخواتم والعقود؟.

-قال عجوز فيهم:

-"الحوت يا زكريا، يقطع المحيطات، يتبع البواخر، يهاجم الأحياء، يأكل الغرقى، وتأمل، الذين يسافرون غالبا من الأثرياء.. والذهب في جيوبهم، والحلي في أعناقهم وسواعدهم، ومعدة الحوت لا تطحن المعدن، تفرزه في كيس خاص، وعن هذا الكيس كان يبحث زخردياس فهمت؟، لقد خدعك اللعين." [١٢٣]

لقد تمكن من خلال معاشرته لواقعه أن يرصد لنا عقليات الملاحين والفالحين وأبناء الفقراء التي تمتلئ بالخرافات والأساطير، فأحسن استخلاصها، ووظفها كما لو كانت عادية بسيطة في حين أنها عميقة المعنى بعيدة الغور، هادفة إلى تحقيق أقصى الغايات وقد تمكنت هذه الأسطورة من أن تنزاح من ذاتية الفرد لتلبس الروح الجماعية، وتصبح دليلها، بل أصلا من أصولها، لا يمكن إغفاله، أو تحاشيه في موضع الحديث، إنها ركيزة محورية تدور حولها الأحداث ويُبنى عليها العمل الروائي، ومن الخيال يقوم الواقع.

"لقد ملأ الحديث العام حياة الأمة وكان من الضروري الإنزياح من ذاكرة الفرد إلى تكوين ذاكرة جماعية، لكن هذه الذاكرة لا يمكن أن تتأسس على مخيال شبيه بالواقع، وليس هذا الواقع نفسه، لا مجال هنا لابتكار الأسطورة، بل تنتظر الأسطورة إثبات مصداقية الخبر لتعمل فيما بعد على

أسطرته، إذا الأسطرة في سياق الرواية التاريخية القدسية تريد أن تحل قوة الخبر في مضمونه أو دلالته أكثر من قوة علاقته بأصله الحدثي.

فالأسطورة تستخدم رموز السلطة في المخيال الشعبي من أجل تأكيد الدلالة، وليس العكس، في حين أن الخبر التاريخي يهتم أصلا بحقيقة تجسده المادي في زمان ومكان معين"[١٢٤].

ولقد استخدم الروائي رموزا من نوع آخر هي هوامش ثقافية ترسبت في ذاكرة هؤلاء الناس الذين يميلون إلى الخيال المجنح. بعيدا عن الواقع الحقيقي

القائم لعجزهم عن مسايرة ومتابعة الخيط الذي يماشيه. ولقد نتلهى عما هو كائن باسترسالنا خلف الأسطورة، ونغيب عن المراد كون"الدخول في عالم الرواية هو ولوج لعالم خيالي.

هذا العالم الذي أشرنا إليه–يؤسس لآخر كائن وموجود، إنه لا ينقله كما هو لا بقوله، وإنما يذهب إلى تأكيد الذاتي والإبداعي بما هو خيالي، بقصد الإحاطة بالواقعي.. من ثم يؤسس النص واقعه/واقعيته.. إلا أن هذه الواقعية تشوّه ويتم الانحراف عنها لما يتعلق الأمر باستحضار الأسطورة"[١٢٥].

لقد تداخل الخيال بالواقع في الذهن الشعبي، إنك وأنت تتابع خطاهم، ومن خلاله تنتقل عبر مسالك الرواية يتجدد المسار الذي أراده الكاتب، فيوقفك على حقيقة ما يريد مقنعا إياك بحقيقة ما قيل: "كان سباح على رأس الصقالبة، ومن امرأة فيهم سقطت إسوارة وكنت أصطاد على مقربة.. نادوني فجئت، دفعوا لي ليرة فضية.. وغطست.. أنا أعثر على الإبرة وهي على عمق عشر قامات، ومع ذلك لم أعثر على الإسورة... وبعد شهور اصطاد جاري سمكة كبيرة وفي البيت شقت امرأته السمكة وصاحت يا إلهي!إسورة""وأوصاها زوجها"اكتمي الخبر، الله رزقنا، ولكن زوجته تكلمت.. كانت ثرثارة، هدرت.

–لسان امرأة.. تفو.. تفو.. وبعد؟

–كانت الإسورة من الماس..

–من الماس.. !

–وحق الله تأمل!.. تأمل سمكة لا تزن خمسة كيلوات، وفيها إسورة من الماس فكم في هذا الحوت الذي أعطيت كل ما في جوفه إلى زخريادس مقابل برميل من الخمر؟ غشك.. هذا واضح.. اذهب إليه وطالبه بحصتك، لا تحل عنه قبل أن يعطيك"[١٢٦]

هذا النسيج المتشابك الذي قصد إليه الروائي، استهدف من ورائه أبعاد الأسطورة، وعملها في أعماق نفوس ضعيفة خائرة مستسلمة للخيال، إلا أنه تمكن من إثراء الرواية، فكان للمرأة حضورها، كي تتفاقم المشكلة وتزيد المعنى الدلالي أبعادا. لكن هل يتحقق الغرض، وتتحقق الأبعاد؟!

ذلك لا يتحقق باستمرار لا سيما إذا كان يحيد بالرواية عن المسار المنشود. "لكن إمكانية الحدوث ليست هي الحدوث ذاته، كما انه ينبغي أن يفهم الحدوث الروائي بالارتجاع الدائم إلى ذاته، إلى بنيته.

ما يطلب من السرد الفني أن يقدم حقيقة مختلفة عن نسيجه حتى تبطل هويته، ويقع في الخطاب الكتابي العام، فإن فعلا روائيا كالإلياذة والأوديسة، والحرب والسلم، ولمن تقرع الأجراس لهومير، تولتسوي، همنغواي، لا تقص علينا الحروب التي ترويها لنا من خلال أبطال الرواية وأحداثهم . بل هي تحدث حقا عن حروب غير الموجودين إلا في النص الروائي أصلا"[١٢٧].

هؤلاء أبطال متوهمون، لا يختلفون عن" زكريا المرسنلي"الذي أغرق بالكلام، فتوهم حقيقة ما يقال، فكانت الكارثة وكان ذلك بداية رحلة جديدة نحو عالم تمناه وهو الذي قضى العمر سكيرا، حمالا يصارع البحر ولكن الحقيقة التي يجب الإقرار بها أن الأسطرة ليست سوى تشكيل لواقع بحياة مجتمع ما، ولها طبيعة تختلف باختلاف المجتمعات.

"إن الأسطورة ليست إضافة إلى الفكر الإنساني بل تشكل جزءا لا يتجزأ من بنية المجتمع، أما

طبيعتها فتختلف باختلاف المجتمعات التي يمكن تصنيفها حسب درجة علاقة الأسطورة بالواقع العملي والسلوكي التعبيري"[١٢٨].

وقد تعتبر الرقصة التي جسدها الفتى (رقصة الخنجر) التي تمثل في الحقيقة صورة الواقع كما هو، وأكد أسطورتها الخياط نفسه رواها عبثا إن لم يكن خلفها شيء نحتاط له، ونعمل في سبيله"أن نعزف، أو نغني، أو نرقص للأشياء، فهذا زيف ، لابد أن يكون ثمة شيء، إنسان، إنسان ما، فكرة ما، وعندئذ يكون للعزف أو الغناء أو الرقص معنى أن نعيش للاشيء للاشيء، هكذا لأجل العيش، لتمضية الأيام، فهذا هو الموت"[١٢٩].

أن تصبح الحكاية–الأسطورة سببا محوريا يأخذ بأيدينا إلى حقيقة أخرى غير موجودة، ولقد أضحت كذلك.

"لقد اتخذت الأسطورة في المفاهيم المعاصرة في النقد العربي على الأقل، معنى يقوم وسطا بينها وبين القصة الشعبية ذات الأصول التاريخية. وهذه الأنواع تكثر في الأدب العربي الشعبي أكثر مما تكثر في صنوه الفصيح"[١٣٠].

هذا ما نلمسه حيث تمثل فعلا وسطا بين ما هو مفكّر فيه، وبين ما سيكون الأمل معقودا عليه، والفتى هنا أصبح خاضعا للرقص، سيطر عليه، وألبس عليه جميع الاتجاهات، فاقتنع بقولة المعلم الخياط.

" أن تقرع يفتح لك"فأي باب أقرع؟أتراه بعيدا يهديني؟ فمادام قد أوصاني بالقرع، فلابد أنه يعرف الباب الذي يجب أن أقرعه"[١٣١] .

إن الرقص ليس حركية آلية الدافع إليها التلهية والترفيه، إنه فعل آخر، إنه"توكيد للإنسان، للوجود الإنساني من خلال فعل الإنسان فيه ولكلمة أخرى، تصبح عملية إنشاء حياتي على النحو الذي يختاره الحي"[١٣٢].

كل الرموز بشتى أنواعها موحية بصراع عميق بين جيلين، بين وجهين، بين طبقتين، كلتاهما تشبعت على مر الزمن بالكراهية والمقت للآخر، سواء كان عن ضعف أو عن كبرياء، فالعبث كل العبث أن تقودنا الخطى في اتجاه سافر لا

يحتاج إلى إعمال فكر، وغوص ملاح، وما الرقص إلا أداة لهذا الفعل الذي به نسبر الأغوار، أغوار هذه الأرض النائمة، ونوقظ به أمواتها، الجيف الراكدة الطافية على أمواهها. ولقد تمكن الفتى وهو يرقص كما علّم إلا أنه رقص الاستسلام لتعليمة أستاذه، وخرج برقصة أخرى، لقد أصبح لرقصه غاية، ولدقة الأرض بقدميه غاية. الأولى تجلت في الابتسامة، والثانية في غور الدم، وكان هدفه من بعد، رقصا وسعيا أن يُحظى بصاحبة الابتسامة، وأن يردم غور الدم، أو أن يتخذ موقفا على أحد طرفيه، في المعركة الدائرة بينهما في مدينته"[١٣٣].

وإذا كان الفتى المتعلم أراده الكاتب أن يعانق سماء بيروت لما تتمتع به بيروت من خصائص لا تتأتى لغيرها من عواصم العرب، فلأنه أراد له أن يمارس الفعل الحضاري من خلال دراسته الجامعية، ومعايشة الفكر التحرري عن طريق الفلاسفة: روسو– مونتسيكيو، واليعاقبة، ولكنه في الوقت نفسه أرسله متشبعا بموروث ماضوي كبير جدا. لم يتعد حدوده، بل ظل يمارس عن طريق استحضاره كلما عاد في بلدته، وكأنه مصطفى الطيب صالح في رواية موسم الهجرة إلى الشمال الذي لم يتمكن وهو في عاصمة الضباب، وقمة الحضارة، لم يتمكن من عقدة الماضي، فكان لا يفتأ يحضر البخور والتوابل والمر والصبر وغيرها من التوابل الشرقية، لأنها راسخة لا تمحى من الذاكرة.

"وهكذا تسهم الحضارة والتراث العربي في تركيب شخصيات الرواية فيشير الراوي إلى الصلة بين الماضي القريب للشخصية العربية في أوج ازدهار الحضارة العربية والثقافة العربية.. فالروائي يصل الماضي بالحاضر عن طريق البحث في مكنونات الشخصية العربية"[١٣٤]

لقد كان الفتى همزة وصل بين عالمين، كل منهما خلق لنفسه مناخا خاصا، انزوى فيه، يبث همه له وانتقامه أيضا، والكاتب خبير بهذه النفوس،

دارس لها، أنشأه كي ينقل إلينا فعالياتها، ويجعلنا نبصر ونرى، ثم نشاركها أحداثها، ولعلنا نصدر الأحكام أيضا، ولم يترك المجال مفتوحا، بل أولج عالم الأسطورة التي هي قاسم مشترك بين المجتمعات الشعبية تتشارك في حملها، وتتمثلها بعمق لأنها انعكاس لأوضاعها، وتعبير سافر عن مكنوناتها، فالرقص، ودق الأرض، والابتسامة، والكلب أيضا الذي كان ما ينفك"عبعوب"يوصم به زكريا المرسنلي، حين قال له: "اسمع الحكاية لا تقاطعني. سمعت أن الكلب كان ذئبا.. صياد قال لي ذلك، ومنذ ذلك اليوم أحببت الذئب وكرهت الكلب.. "

لففت سيجارة وفكرت:"هذا كلام معقول.. الكلب يشبه الذئب حقا، ولكن الذئب يهاجم الغنم والكلب يحميها، فكيف يفهم عبعوب المسائل بالعكس؟.. ماذا يدور في رأي ابن أمه هذا؟"

قال عبعوب :"لا تكن عجولا. أنا أروي لك حكاية سمعتها، تقول إنه في قديم الزمان أحد الأفراد العظام، وكان له قصر كبير، مثل المملكة، فيه خدم وحشم وناس ومواش، وطيور، وكل مايلزم.. ونزل الثلج في شتاء قاسٍ حتى غطى الأرض "وهكذا يمكننا وبشيء من الإمعان أن نلمح الدور الوظيفي الذي تلعبه الأسطورة في إثراء النص السردي أو الأدبي بصورة عامة، فهي ذاتية من خلال شكلها، ومفهومها الذي يستند على حقب تاريخية.

ولذا فقد نرى ذلك جليا إذ"تمنح نفسها للتاريخ في نقطتين:من خلال شكلها، وهو غير محفز إلا نسبيا، ومن خلال مفهومها، وهو ذو طبيعة تاريخية. ومن ثم، بإمكاننا أن نتصور دراسة تعاقبية للأساطير، سواء أكان ذلك من خلال إخضاعها لاستذكار ما (ويعني ذلك بالتالي تأسيسا لميثولوجيا تاريخية)، أم من خلال تتبع بعض أساطير الأمس إلى حدود شكلها اليوم (ويعني ذلك إنجاز تاريخ استقبالي)" [١٣٥]

قائمة الهوامش

[1]- حنا مينة- حوار مع مجلة الطريق الجديد- ع٣٣- عام ١٩٨٤

[2]- حنا مينة- الياطر- ص

[3]- بوريس سوتيشكوف – المصادر التاريخية- دار الحقيقة- بيروت-ط١- آب١٩٩٤-ص٨٣

[4]- د. غالي شكري- سوسيولوجيا النقد العربي الحديث- دار الطليعة-ط١- ص٢١٢.

[5]- جورج طرابيشي-رمزية المرأة في الروايات العربية ودراسات أخرى –دار الطليعة-بيروت-ط١ – ص٢٨

[6]- المرجع نفسه – ص٣١

[7]- أحمد عطية- أصوات جديدة في الرواية العربية- الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة- ١٩٨٧- ص ٥١

[8]-محمد الباري-حنا مينة روائي الكفاح والفرح-ص١.

[9]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٦٤.

[10]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٦٤.

[11]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٩١.

[12]-المرجع السابق-ص٩٢

[13]-جون برمن-ترجمة مجيد ياسين-الكاتب هو الشخص الذي يكتب-مجلة الأقلام العراقية-ع-المرجع السابق-ص٩٢٤-السنة ١٤-ك، ث-ص١٥٠.

[14]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٦٩/١٧٠.

[15]-د.محسن حاسم الموسوي-الرواية العربية-النشأة والتحول-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٨-ص٤٣.

[16]-محمد عابد الجابري –مجلة اليوم السابع- النشأة والتحول-الهيأة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٨-ص٤٣.

[17]-د.عز الدين اسماعيل-التفسير النفسي للأدب-دار العودة-ط٤-١/١١/٨٠- ص١١٥.

[18]-المرجع نفسه-ص٢٠٩.

[19]-حنا منة-الياطر-ص٢٠٢.

[20]-حنا مينة –الشمس في يوم غائم-ص١٢٧.

[21]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص١٨٧.

[22]-د.محسن جاسم الموسوي-الرواية العربية-النشأة والتحول-الهيئة المصرية للكتاب-القاهرة-ص١٧

[23]-بوريس سوتيشكوف-المصادر التاريخية للواقعية-ص٨٥.

[٢٤]-سعيد يقطين-الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد) -المركز الثقافي السوري-ط١-١٩٩٢-ص١٤
[٢٥]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم- ص٤٢/٤١.
[٢٦]-محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي..ص٢٠٧.
[٢٧]-محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي..ص٢٠٧.
[٢٨]-عبد المالك مرتاض-النص الأدبي من اين وإلى أين..؟-ص١١
[٢٩]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص١٤٠.
[٣٠]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم- ص٤٢.
[٣١]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم - ص٢٤.
[٣٢]- مراد كاسوحة -الموروث الديني في أدب حنا مينة-ص-١٥٣/١٥٤.
[٣٣]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٢٥.
[٣٤]- حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٤٣/٤٤.
[٣٥]-الكتاب المقدس-العهد القديم-كتاب الحياة-ترجمة تفسيريةLBI- - I.S.N°886604162- C1998 -ص٨٢٢
[٣٦]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٤٢/٤٣.
[٣٧]-مراد كاسوحة-الموروث الديني-مرجع سابق-ص١٥٥/١٥٦.
[٣٨]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص ٢٨.
[٣٩]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص ٢٨.
[٤٠]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم -ص٤٦.
[٤١]-مراد كاسوحة-الموروث الديني-مرجع سابق-ص١٥٧
[٤٢]-المرجع السابق-ص١٥٧/٥١.
[٤٣]-الكتاب المقدس-العهد القديم-كتاب الحياة-ترجمة تفسيريةLBI- - I.S.N°886604162 C1998—ط١-ISB
[٤٤]-المرجع السابق-ص٨٤٢.
[٤٥]-محمد كامل الخطيب-عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٨٥/٨٦.
[٤٦]- محمد كامل الخطيب-عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٦٠.
[٤٧]-ك.ع.يونغ-علم النفس التحليلي-ص١٩٤.
[٤٨]-حنا مينة- الياطر-ص٦٤.
[٤٩]- حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص١٣.
[٥٠]- حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص١٣.
[٥١]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٣٠.
[٥٢]-المرجع السابق-ص٥٢.
[٥٣]-مراد كاسوحة-الموروث الديني-ص١٦٩.

[54]-حنا مينا-الشمس في يوم غائم-ص٨٨.
[55]-مراد كاسوحة-الموروث الديني-ص٧٠.
[56]-حنامينة -الشمس في يوم غائم-ص٢٥٦
[57]-م ن .ص.ن
[58]-مراد كاسوحة-الموروث الديني-ص١٧١.
[59]-مجلة الحرية-حوار أجراه يفصل دراج-ع٨٣-٣٠كأ-١٩٨٣.
[60]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٢٥٦.
[61]-محمد كامل -عبد الرزاق-عالم حنا مينة الروائي-ص٨٤.
[62]- الكتاب المقدس-ص٨١٨.
[63]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٢٥٦.
[64]-الكتاب المقدس-نشيد الإنشاد-ص٨١٤.
[65]-مراد كاسوحة-الموروث الديني-ص١٧٤.
[66]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٨٠.
[67]- مراد كاسوحة-الموروث الديني-ص١٧٦.
[68]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٧٦.
[69]- مراد كاسوحة-الموروث الديني-ص١٧٥.
[70]-لوسيان قولدمان-البنيوية التكوينية والنقد الأدبي-ص٢١.
[71]-غاستون باشلار-جدلية الزمن-ترجمة خليل احمد خليل-ديوان المطبوعات الجامعية-ع١٣/١٩٨٢-ص١٤
[72]-جورج لوكاتش-الرواية -ترجمة مرزاق بقطاش-ص٧.
[73]-فيليب لوجون-السيرة الذاتية-ص١٤.
[74]- لوسيان قولدمان -الرواية والواقع-١٩٨٨-ص٢٣.
[75]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٩٣.
[76]-حنا مينة الياطر-ص٦٥.
[77]- حنا مينة الياطر-ص٨٩
[78]- حنا مينة الياطر-ص٨٩.
[79]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٩٥.
[80]-حنا مينة -هواجس في التجربة الروائية-ص١٤٠.
[81]-لوسيان غولدمان-البنيوية التكوينية-ص٢٥.
[82]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص١٤٢.
[83]-قولدمان-الرواية والواقع-ص١٢.
[84]-المرجع السابق-ص٩٣.
[85]-سمير ابو حمدان-النص المرصود -دراسات في الرواية-ص٦٧.

[86]-انطوان مقدس –قضايا الأدب وضرورة نتاجه من الكتاب إلى الكتابة–ص٩ مجاة الموقف الأدبي ١٩٧٧.
[87]-لوكاتش–نظرية الرواية–١٩٦٢–ص٧٥/٧٦.
[88]-ارنيست، فيشر–ضرورة الفن–ص١٠٥
[89]-محمد الباردي–ص٢٦٢.
[90]- Encyclopoedia Universalis ,Mythe – , T12 ,p879 France, 1985,
وهناك تعريفات كثيرة للأسطورة وقد اقتصرت على واحد منها.
[91]-عبد المالك مرتاض–الميثولوجيا عند العرب–المؤسسة الوطنية للكتاب–الدار التونسية للنشر–١٨٨٤–ص١٣
[92]-المرجع نفسه–ص١٣.
[93]-حنا مينة الشمس في يوم غائم–ص٩٥/٩٦.
[94]-المصدر نفسه–ص٩٦.
[95]-حنا مينة –الشمس في يوم غائم–ص١٧٥.
[96]-محمد الباردي–حنا مينة–كاتب الكفاح والفرح–ص١٣٩.
[97]-المرجع نفسه–ص١٣٩.
[98]-المصدر نفسه–ص٢٨.
[99]-جورج طرابيشي–رمزية المرأة في الرواية ودراسات أخرى–ص
[100]-مقدمة د. نجاح العطار..الشمس في يوم غائم–ص١٠
[101]- مقدمة د. نجاح العطار..الشمس في يوم غائم–ص١١.
[102]-حنا مينة –الشمس في يوم غائم–ص٦٩.
[103]-صدوق نور الدين–عبد الله العروي وحداثة الرواية–ص٥٦.
[104]-صدوق نور الدين–عبد الله العروي وحداثة الرواية–ص٥٦.
[105]-صدوق نور الدين–عبد الله العروي وحداثة الرواية–ص٥٦.
[106]-مرنيك بيير–المرأة عبر التاريخ–ترجمة منريت عبودي–دار الطليعة–بيروت–ص١٠–١٩٧٩.
[107]-حنا مينة –الشمس في يوم غائم–ص٧١.
[108]-محمد عبد الله عنان–مجلة اليوم السابع–آذار–١٩٣٠–ص١٠
[109]-محمد كامل الخطيب–وعبد الرزاق عيد–عالم حنا مينة الروائي–ص٦٥/٦٦.
[110]-حميداني حميد–الرواية المغربية في التنظير والممارسة(مبحث الأسطورة والواقع في الرواية المغربية)منشورات عيون الدار البيضاء–ص١٩.
[111]-صموئيل هنري هوك–منعطف المخيلة البشرية–(بحث في الأساطي–ترجمة صبحي حديدي–دار الحوار للنشر–اللاذقية–١٩٨٣–ص٢٩.)

[١١٢]- صدوق نور الدين-عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٥٦.
[١١٣]-مجلة بيت الحكمة-ع٧-السنة الثالثة-فبراير ١٩٨٨-مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية-رولان بارت سيميائيا-ترجمة مصطفى كمال-ص١٢٥.
[١١٤] -حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٧٤/٧٣.
[١١٥]- مجلة بيت الحكمة-ع٧-السنة الثالثة-فبراير ١٩٨٨-مجلة مغربية للترجمة-ص٧٨.
[١١٦]-المرجع نفسه-ص٧٠.
[١١٧]- حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٧٤.
[١١٨]- صدوق نور الدين-عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٦٦.
[١١٩]-علي البطل-الصورة في الشعر العربي-ص٥٧/٥٣.
[١٢٠]-د.شكري عياد-البطل في الأدب والأساطير-دار المعرفة-ط١-القاهرة١٩٥٩-ص١٦٥/١٦٤.
[١٢١]-سعيد الورقي"الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر-مجلة الكاتب-ع٢٠٠-نوفمبر١٩٧٧-ص٧.
[١٢٢]- سعيد الورقي"الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر-مجلة الكاتب ص٧.
[١٢٣]-حنا مينة -الياطر-ص٢٤/٢٣.
[١٢٤]-مطاع صفدي-بحثا عن النص الروائي -مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٢ص١٩٨٨
[١٢٥]- صدوق نور الدين-عبد الله العروي وحداثة الرواية-ص٦٨
[١٢٦]- حنا مينة -الياطر-ص-٢٤/٢٥.
[١٢٧]-مطاع صفدي-بحثا عن النص الروائي -مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٢ص١٩٨٨
[١٢٨]-د.خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر السوري-دار الطليعة-ط٣-٨٦-ص٧.
[١٢٩]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص
[١٣٠]-عبد المالك مرتاض -الميثولوجيا عند العرب-ص٤٥.
[١٣١]- حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٤٧.
[١٣٢]-نجاح العطار-مقدمة الرواية-ص٨.
[١٣٣]-مقدمة الرواية -الشمس في يوم غائم-ص٩.
[١٣٤]-أحمد محمد عطية-أصوات جديدة في الروايات العربية-ص٥٨.
[١٣٥]-رولان بارت سيمائيا-مجلة بيت الحكمة-ع٧-السنة الثانية فبراير ١٩٨٨.

الفصل الثالث

الخصائص الفنية

الحبكة

قد لا يمكن تصور عمل قصصي أو روائي دون حبكة، فهي العمود الذي تدور من حوله الأحداث، والوتد الذي تربط حوله أسبابها، "فهي سلسلة من الحوادث مرتبطة عادة برابط السببية، وهي لا تفصل عن الشخصيات إلا فصلا مصطنعا مؤقتا"[١].

وطبيعة إنشاء القصة تحمل فروقا بين الحكاية والحبكة. إذ أن كل رواية تفهم قيل كل شيء إثر كل قراءة على أنها حكاية، تقص وتروى"تقص الرواية حكاية، إنه المظهر الأساسي الذي لا يمكن لها أن توجد بدونه[٢].

ومن هنا يتسنى لنا الاطلاع على حيثيات البناء من كونها مصطلحا عاما يضم الأفعال والشخوص، في المقابل نرى الحبكة تتابعا عبر قراءاتنا، إذ هي بمثابة الخيط الذي يربط بين الشخوص والأفعال معا، وفق تركيب معين للبنية السردية.

وتجدر الإشارة أن الحكاية بالمعنى الذي ذكرناه قائمة في روايات "حنا مينة" فجل رواياته تعرض علينا وظائف سردية متنوعة ومتعددة، ولكننا مع ذلك يمكن أن نحصرها في عدد من الوظائف المشتركة تكاد تضبط عناصر الحكاية في رواياته ضبطا دقيقا، ويمكن ملاحظة ذلك التشعب في الروايتين حيث يتضح لنا أن الحكاية فيهما تامة العناصر بمعنى أن الجسم القائم أمامنا لها واضح الشكل، وبيِّن الملامح، إذ يتجلى في رواية "الشمس في يوم غائم"خاصية الوصول أو العودة في عثور الفتى على الخياط أولا والوصول إلى "بيروت"

ثانيا، وفي مرحلة البحث والانتظار، تظهر فكرة البحث عن الذات في الحالتين، حالة عثوره على الخياط، وحالة وصوله إلى بيروت "الخياط فهم مشكلتي. هو الذي اكتشف نفوري من الرتابة، وحاجتي إلى الحركة... "[٣].

و"سأسافر، لأني أريد ذلك، لا لأن والدي يريده"[٤].

ولقد تجلت القطيعة بوضوح بين عالمين كانا متواصلين ولو بفتور فلطالما التقيا في وحدة الهدف، "إننا–أنا والخياط نتشابه في الهدف والمشاعر"[٥].

وتلك هي مقومات البناء الروائي في أدب "حنا مينة" بصورة عامة، ولقد بدا ذلك تماما في رواية "الياطر" حيث" زكريا المرسنلي" يصل إلى غايته"اكتملت في رأسي صورة ما يجب أن أعمل، كرش، وسكين، وذهب، وماس، استبقته إلى التقاط سكين السطرمة، وبضربة طولانية انفتح الكرش.. "[٦]. ولم يختلف في بحثه عن ذاته عبر التجربة مع القطيعة عن الأولى في غياب غفلة، فحين تم له ما أراده، وجد نفسه وحيدا في عالم ساخر غير آبه له ولفعله، مما عزز في نفسه اليقين بالهروب بحثا عن نفسه وسار عبر مسالك القرية لا وجهة محددة له، ولا هدف. "تملكتني رغبة بأن أقوم بهذه الرحلة العجيبة. لعنت في سري المدينة والحوت وزخريادس وأولاد الكلب الذين حرضوني عليه.. كل هؤلاء أعداء، على نحو ما، وليس من صديق إلا البحر، وهو وحده الذي يقبلني، ويعرف سريرتي، ويقدر أن يغسلني من خطيئتي.. إذا أنا ألقيت نفسي في البحر، وظللت أسبح وأسبح فأين أصل؟.. [٧]

إن الأماني التي راودته كثيرة مخيفة مزعجة، لكنها وليدة الشعور بالرهبة والخوف والبحث عن الأنا، ويظل كل هؤلاء حاضرين في ذهن البطل، فكأنما الروائي قصد إلى صعوبة الانفصال . لذا دفع به إلى العودة إلى المدينة"سرت على طول الشاطئ. ببطء أولا ثم بعجلة، ثم ركضت .. وركضنا

جميعا إلى الميناء"[8]. إنها عودة إرادية بل إن ثمة مبررا يتجسد في العلاقة بالدفء الجمعي الذي غاب عنه طويلا، وبذلك وصل الجسور التي أراد لها أن تنقطع . ومن هنا يتجلى كذلك أن الحكاية في الغالب عبارة عن حكاية بسيطة لا مركبة، أي أن كل بطل روائي تنسج حوله حكاية كبرى معقدة، تعكس صورة بل تمثل طبقة سردية واحدة منسجمة وفق قانونها الداخلي. في المقابل لا يمكن إغفال أن الحكاية في الرواية يحيل بعضها على بعض، ومن ثم تتحول إلى أشبه بالحكايات النمطية ذات وجه ملامحه متكررة نظرا للشبه الذي يربطها، وقد نلمس هذا التكرار في تشابه الوظائف السردية نفسها، إذ نستخلص أن الروائي"حنا مينة"أحيانا يرفض التجريب ولا يمارسه في صياغة أعماله الفنية ومنه يظهر ذلك الصفاء المميز لهذا الجنس الأدبي، ويبقى متمسكا بقوانين هذا الجنس المعروف به منذ القرن التاسع عشر، "فحنا"روائي متمرس لا شك، لذا نراه متمسكا بذلك، فأبقى الحبكة مقوما حاضرا في ذهنه لايحيد عنه.

ولا نغفل أن الحكاية في الغالب "تقتضي حبكة، وهي بدورها تقتضي ترتيبا معينا للأحداث والأفعال ذا منطق خاص وكثيرا ما نتناول الحديث عن الحبكة وفق ثلاثة مستويات رئيسة هي:منطق تتابع الأفعال والأحداث التي كثيرا ما تقوم على عنصر السببية والتوتر الداخلي الذي ينتج خاصة عن ظهور أفعال جديدة في طبيعتها أو نوعيتها، أو بروز شخصيات جديدة تؤثر بصفة واضحة في مجرى الأحداث كما ينتج أيضا عن تحوير طارئ للعلاقات السائدة بين أبرز الشخصيات القائمة في الحكاية، وأخيرا البداية والنهاية في الحبكة، فكل حبكة تبدأ من نقطة معينة لكي تصل في آخر المطاف إلى نقطة أخيرة"[9].

وقد نقف بسهولة ونحن نتصفح الروايتين على مجموعة من الأحداث الكبرى تتلاحق تلاحقا سببيا واضحا، تظهر الحبكة فيها محافظة على توترها

الداخلي ففي "الشمس في يوم غائم"يعكسها"بروز امرأة القبو في حلبة الرقص"وفي"الياطر[الهروب إلى الغابة، والصراع مع الكلب].

إن الأحداث تتواتر بصفة تلفت الانتباه في أعمال "حنا مينة"عامة[أحداث خارجية أو ذاتية]، "وبناؤها يقوم أساسا على عملية الإسراع والتأجيل، وهو ما يجعل الحبكة متوترة. ولا شك أن عنصر المفاجأة يؤدي دورا أساسيا في هذه الروايات ففي "الشمس في يوم غائم" مثلا، يمثل بروز الفتى في حلبة الرقص ثم موت الخياط في نهاية الرواية.. لإحداث المفاجأة التي تؤثر على تتابع الأحداث. إن المتتبع لخطى الرواية يظهر له بسهولة أن الراوي يكثر من الاستراحة، في تلك المقاطع التي ينقطع فيها عن سرد الأحداث والوقائع"كذلك مثل المرأة ذات العينين السوداوين.. ليس لديهم خنجر.. أو لا يعرفون استعماله.. لم يصبحوا أبطالا بعد.. .، صبرا، صبرا.. "آه يابني.. أرضنا نائمة.. دق عليها..، وهناك، عند الخياط وعند الخياطين.. " [١٠]

إنه منقطع بل ينقطع في كل رواية لوصف الإلهامات، وما يجيش في خاطره، وتأملاته، ومثل هذه الاستراحات تجعل الحدث يتأخر، وهذا التأجيل يدفع إلى التشويق، فإطالة الانتظار بالنسبة للمتلقي يجعله يستعجل الخواتم، ويندفع طالبا إياها، والخلاصة تكون باكتشافه نهاية مثيرة، موت الخياط–عودة الخياط في الياطر إلى المدينة وهذه النهايات هي في الواقع إجابات لأسئلة امتلأ بها القارئ، واندفع باحثا لها عن الجواب.. لقد كانت فاجعة، وكانت ستارا أسدل .. فالموت الذي ينهي حياة الخياط، يعني بالضرورة الإجابة عن البداية التي اندفع خلفها تستحثه المعرفة، ويدفعه التطلع، وعودة البطل في الياطر نهاية الانتظار الطويل، بعد المعرفة العميقة للذات، وبعد اكتشاف النفس من خلال تلك

الطبيعة البكر، التي تمازج فيها، روحا، وانتهى خلقا آخر[الحالة النفسية].. وهي إجابة منطقية عن موقف الهروب المستمر من شخصيته.

وفي" الشمس في يوم غائم"أيضا يتأكد ذلك، فاختبار الطالب نفسه نهايته، ومعرفة طريقه جوابٌ أيضا عن الحالة المتذبذبة التي انتابته طول تنقله بين دمشق وبيروت.

إن القاص بما حوى من تجارب إنسانية، لابد أن يتمثل هذا الكم المعرفي تمثلا فنيا صحيحا، ويبقى لطبيعته وبيئته الأولى دور هام في بناء ذلك، وتبقى حبكته، وهي طريقة المعالجة الفنية التي يجريها الكاتب، تبقى تمثل سلسلة الحوادث التي تجري فيها، متصلة اتصالا وثيقا بعامل السببية التي خلقها، كما أنها لا تفرق ولا تفصل بين الشخصيات إلا لماما، ويكون الفصل فيه في الغالب متعمدا، حتى تسهل الدراسة، إذ الروائي، أو القاص لا يفتأ يعرض علينا شخصياته دائما وهي متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه ففي "الشمس"لا نجد فصلا بين الشخوص إذ في مساحة قصيرة يجمع الروائي أطرافها فتصبح متقابلة متجاوبة"أين اختفى الخياط.. كان ساحرا كما قال الحلاق ... كانت ابنة عمي في البيت .. سيدلني على تلك المرأة التي رأيتها وأنا أرقص.. " [١١] .

قد تم الجمع في ذهن البطل الرئيسي، إنه جمع آخذ بطرق الحكي. فهذه الشخصيات متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها، ولا يفصله عنها بوجه من الوجوه.

ولا نغفل أن الحبكة، تستمد وجودها من جملة أشياء، قد تكون هينة، وتكون في الأخير خلاصة ما عرض من الواقع الحياتي الذي عاش فيه الأديب، على ما ينشأ بينهم أي الأدباء [الروائيون]من اختلاف في الزاوية التي ينظرون منها إلى هذه الحياة أو تلك. كما أنهم يختلفون في نقل موضوعاتهم المركوزة في

أعمالهم، والتي عنوا بعرضها، فلقد نجد في عالم "حنا مينة" عالما مختلفا عن غيره لشخوص عديدين، لكنهم يلتقون في خلق جو متشابه تمازج فيه الواقع بكل حيثياته بطموحات التخلص منه.

ففي "الشمس" مكننا من رؤية التناحر بين الطبقتين مجسدا تجسيدا واضحا، وعمل كل طرف على حدة على تمثل واقعه، والنيل منه، وقد صوَّر"حنا"القيم الروحية التي تتخلل الحركة الفعلية"وقد هيأ الكاتب لأدبه بمثل هذه الصفات، التي وسمته بميسم القوة والاستمرار، بالطريقة التي يصطنعها في تناول الموضوع، واكتشاف قيمته الخاصة، والحياة الوضيعة البسيطة لا تقل عن الحياة السامية المعقدة أو عن الحوادث التاريخية العظيمة، من حيث كمون هذه القيم الأصيلة فيها"[١٢].

إن الحبكة في الروايتين مثلت قلق الطبقة المسحوقة، وسعيها للكفاح باستمرار ضد الفاقة والأمراض، وتُجَسِمُ روح التضحية والإيثار. لقد فضل الخياط أن يكون ضحية، فعلم ابن الغني أشياء ضده تحمل بذور فنائه بل فناء بورجوازيته.. وهو يعلم أنه سيموت، لأن الآخر يتربص به الدوائر، والكاتب استغل بتعبير جميل أن يبرز هذه الفئة العريضة، وهي تعمل في الحلاقة، وفي الحقل، وفي الحوانيت..، ولكنها تحكم نتيجة السقوط المسلط عليها، ومع ذلك فقد حاول الانصراف إلى شخصية قيادية، وجعلها محور العمليات، تحرك الأحداث وتتبني حولها الحبكة المقصودة، وقد كان مجال القص واسعا ضم التجربة الإنسانية التي عرفها وخبرها، وتمثلها تمثلا فنيا صحيحا.

وعموما فالحبكة تمثل كما أسلفنا سلسلة الحوادث فهي مترابطة برابط السببية، وهذه المسببات هي التي مهدت لوجودها، وإلى قيمتها من حيث تقابلها مع الحياة، والذي ينظر إلى روايتي"الشمس والياطر"، لا يلبث أن يجد الواقعية

ماثلة بكل حيثياتها، قائمة بكل مشاهدها، جاعلة منها أثرا بارزا في تحريك شخوصها رغم تباين أفكارهم ووجهاتهم، ونظرتهم إلى الحياة.

ومن الروايتين بدا لنا عالم إنساني متباين، ففي"الشمس"ظهر عالمان، عالم الثراء الفاحش مرتبطا باستغلال وحشي، وعالم الفقر المدقع، وتطلع محفوف بالخوف والأمل، وفي "الياطر" أظهر الكاتب صراع الذات مع نفسها في لحظة نقاء كانت فيها الطبيعة مجسدة صورة عكسية لعالم المدينة المتوحش.

المكان

الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، وهو بذلك يمثل عنصرا وظيفيا، أو بمعنى آخر متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك لما يترتب عليه من مادة خام، "وهو يتخذ أشكالا متعددة، ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"١٣. فهو الذي يقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته. والمكان في روايات "حنا"يحمل مثل هذه المعاني، فهو صورة معيشة حية تنبض بالحياة، رغم تكررها"فهو لا يخلو بدوره من النمذجة والتنميط، فهو مكان يتكرر في أغلب الروايات، وهو كذلك مكان محدد ومفعم بالدلالات"١٤.

ففي" الشمس في يوم غائم " نلاحظ تكرره، ويكاد يتفرد بهذا التكرار إذ لا يخرج عن الصراع القائم في العقول، صراع الفقر والغنى، هو نفسه صراع القصر والبيوت الحقيرة، والمظاهر التي تجتمع فيها، فثمة موضع الخلاف الثابت، وثمة موضع الخياط، وثمة القصر بشموخه، وفيهما تتجدد الأحداث باستمرار ليتولد عنها الحقد والنفور، وإلغاء الآخر، كما أن "الياطر"نفسها لا تخلو من تكرار المكان اللهم إلا أن النزوع إلى الغابة التي تعتبر فيه رمزا متجددا لحياة السكينة والصوفية والتأمل، أما دونها فالأحداث جميعها تستمر في تكرارها، إذ أن الميناء مقر ثابت يؤوب إليه أبدا الحارة والمغامرون ليشقوا عباب البحر الكبير، والحانة التي يطفئون فيها نار التذمر والسخط اللذين

يعيشونهما يوميا، ولذا نلاحظ أن المطلع على روايات "حنا مينة"يجد أن أغلب الأماكن محددة سلفا اجتماعيا وجغرافيا ينطلق "لوتمان" من فرضية أساسية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات، فالفضاء هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة(من الظواهر والحالات، والوظائف والصور، والدلالات المتغيرة.. الخ)التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة(كالامتداد والمسافة)" [١٥].

ولقد تشابهت مضارب الرواية، وأخذ الكاتب بجميع أبعادها بدقة متناهية، بحيث جعل دقائقها تتواصل على امتداد الرواية، وإن صح التحديد فإننا ندرك ذلك سريعا، ففي"الشمس"، تظهر الأحداث بمختلف حيثياتها وهي تجري في مدينة من مدن القطر السوري، وتظهر الأبعاد الجغرافية فيها غير واضحة المعالم، وموزعة توزيعا يخضع للتنميط والامتداد، في حين تتراءى من الناحية الاجتماعية محددة بدقة حيث تعيش الصراع الطبقي القائم الذي ورثه الاستعمار وقد بدا جليا انطلاقا من وضعية الحيين المتماثلين، اللذين اتّسما بالغنى والفقر فهذا"الصراع يكشف في بعض أبعاده عداوة مقيتة تجاه الريف"[١٦].

وليس أبعد من ذلك رواية "الياطر"، رغم بعض الاختلاف، إذ تتجسد أحداثها في مدينة ساحلية، حددها الروائي بالميناء، ولعلها"اسكندرونة"، "إنها المدينة العاهرة"[١٧]. لأن الرجال فيها مفقودون. إن حكم الروائي على رواية حكم معيش أملته حياة بأكملها، فقد تخبط في شوارعها طويلا، وعاش الضيم والظلم، عاش ظلم المختار وغيره الذي سلب حقه وحق من معه.. وليس هناك من الرجال من يقف إلى جانبه، لذا كان الحكم قطعيا ليس فيها رجال.. إنهم مفقودون، وكيف لا إذا كان الوحيد الذي يصارع الظلم بصنوفه ربط الحوت- ذاك ماكان يردده على لسان بطله زكريا المرسنلي. وبالمقابل يلاحظ أن المكان يتجسد أكثر في روايات"حنا مينة"الأخرى كالمصابيح الزرق، والشراع والعاصفة، .. ونلاحظ أن مدينة اللاذقية تبقى الإطار الملائم والمتكرر في عدد

هام من رواياته والواقع كما يقول "ميشال بوتور":"إنه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى"[١٨] .

وهذا ما هو موجود في روايتي "الشمس "و"الياطر"حيث المشاهد تتعدد والرؤى أيضا، ولقد يلمس أحيانا اصطناع للمشهد حتى تكتمل الرؤيا ويتحقق الغرض"يقول الروائيون بأنه ليس هناك بالطبع قواعد تتعلق بعدد المشاهد أو تنوعها، فقد تجري أحداث رواية بأكملها في غرفة، أو تكون في الرواية عشرات المشاهد"[١٩].

وحنا مينة لم يبدع أبطاله ولا الأماكن التي دارت فيها الأحداث بل عمد إلى تتبع أثرهم وتسجيله، ورصد أبعاده بدقة، إنه يعرفهم إنهم أحياء يرزقون، وكلهم من سكان اللاذقية، في فترة الحرب العالمية الثانية، وكثيرون هم الذين يعرفون"جرجيس المختار".

وفي مينائها ومن حولها تجري أحداث رواية "الشراع والعاصفة".. وليست هي، وإنما ثمة مدن كثيرة مثل"الاسكندرونة""مرسين"، "دمشق"لأنها جميعا ترتبط بمراحل تاريخية محددة، وبأحداث قياسية واضحة المعالم.

إن الإطار المكاني يتمثل أساسا في هذه المدن بمختلف حيثياتها، حيث تشكلت بدايات المظاهرات فيها، وكذلك ذكر الطفولة القائم الذي أتاح للسارد فرصة وصف الريف وشاطئ المدينة وعمل على تكريس وإبراز ظاهرة التناحر والصراع الطبقي بقوة حتى يجعلنا نتتبع أثر العمل الروائي، ونتعاطف بقوة مع مناضليه الثوريين الذين يضعهم الكاتب، ويدفع الجماهير العريضة إلى الانضمام إليهم، والالتفاف حول أفكارهم، إلا أن هذا

الالتفاف لا يتأكد باستمرار، إذ يظهر تردد البعض، وتخاذل البعض الآخر بين حين وآخر، ولكن ذلك لم يجعله في عمله ييأس، بل يعمل على دفعه وعلى إضرام نار الإقدام في جنباته.

ففي"الشمس في يوم غائم"يدرك ذلك البعد الواسع القائم على ترعرع بحماية المستعملين من طرف الاستعمار الفرنسي، فيخلق في فضاء الحيين صراعا ظاهرا، وتصبح الأرض فضاء للمناوشة، وتبادل الكلام، ومن ثمة ينعدم التواصل بينهما، بمعنى يصبح الفضاء مفتوحا، "وهو عبارة عن مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث"[٢٠] .

والملاحظ أننا نشاهدهم متمازجين أي الأماكن[المجتمع والبيئة والزمن]وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الرواية تعلن عن أصلها، والمكان فيها لا يظهر بمحض إرادته بل بناء على إرادة الكاتب أو الشخص الذي يعيشها، ومن ثمة ليس لديه استقلال عنه، والفضاء يظل جزءا لا يتجزأ من وجوده.

إن القصر الذي يمثل مكانا مغلقا[فضاء مغلق]، قلعة أبية يستعصي دخولها، عمل"حنا مينة"بفعل قناعته الثورية على تحطيم برجها والولوج إليها، إنها معقل لابد وأن يتحطم ويفسح المجال لوجوه ثورية تزرع فيها التساوي والعدل، ومن هنا يظهر أن جملة الأمكنة محفورة في ذاكرة السارد"وفي البنية السردية كما في تشكيل الفضاء الروائي، فإن وجهات النظر ستلعب دورا حاسما في إعداد الخطاب والربط بين أجزائه، وذلك عن طريق إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التي يتضمنها الشكل الحكائي، بحيث تصبح كلها تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي"[٢١].

إن هذه الأمكنة لم تغب عن السارد، وغاب الخيال الذي كان من الممكن أن يؤدي دورا أساسيا في هذا السياق، فقد حدد الروائي في "الياطر" شخوصه، وأبرز قريته القائمة على ضفة البحر المتوسط ومعاناة تجارها، وضياع حقوقهم رغم المجازفات المتواصلة المتكررة التي يقومون بها. وأبرز في "الشمس"الكوخ المرادف للقصر، كما أنه أبرز المدينة التي كانت منذ أمد بعيد تمثل بالنسبة

للعرب المضطهدين ملجأ الحرية والخلاص، ومع ذلك جعلها تمثل للفتى مكانا غير مرغوب فيه.

"إن هذه الأمكنة بما فيها من تناقضات ومهاترات ليست إطارا مكانيا موضوعيا لدى الروائي بل هي"إطار لا يكتسب معناه إلا بدلالته الاجتماعية والسياسية، فهو في كل الروايات التي حللناها مجال للصراع السياسي، وهو صراع لا تتغير طبيعته، بل تتبدل فقط أطرافه، وهو كذلك مجال للصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية التي تدافع عن مصالحها"[٢٢].

وليس أدل على ذلك من البطل نفسه الذي يتصارع مع أفكاره تارة ومع الواقع المضروب عليه تارة أخرى، فهو بين نقيضين، ولكن يظل مرتبطا ارتباطا مباشرا بالمكان، وهذا يرمز إلى الانتماء بمعانيه المختلفة، "فهو انتماء وطني، وهذا انتماء سياسي بحكم انحياز البطل إلى فئة اجتماعية دون أخرى، وعلى هذا الأساس يكون المكان أليفا في علاقته بالبطل لا يعمق لديه الإحساس بالغربة، بل على العكس ينَمي فيه الإحساس بالامتلاك، وذلك أن البطل يمتلك فعلا مكانه وجدانيا ونضاليا"[٢٣].

والملاحظ أن المكان يصبح ضروريا بالنسبة للراوي والرواية، وتصبح الرواية لكي تنمو وتتطور كعالم مغلق ومكتف بذاته محتاجة إلى عناصر زمنية ومكانية، "فالحدث الروائي لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، من دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السارد أن يؤدي رسالته الحكائية"[٢٤].

وهكذا نلاحظ أن أماكن الإقامة، والأماكن الأخرى تظل أماكن قابلة لنشوء السرد، وبناء الفعل الروائي ملتمسة الأثر الفاعل فيه، كما تظهر الظواهر الزمنية تتبدى من الوهلة الأولى أنها في حالة تقدم متفاصل، فهي تمدنا بسياق من التعاقب لا شيء أكثر ولا شيء أقل، وبوجه خاص، لا يكون ترابطا مباشرا،

فوريا ففي كثير من الجوانب، يكون التعاقب حرا، فهو يتقبل انقطاعا في الأفعال واختلافات بينة"[٢٥].

وهذا هو الغالب على روايات "حنا مينة"، كما أنه غالب على جميع الروايات من حيث تداخل الأزمنة، فهي لا تمتد في تعاقب بسبب انقطاع في الأفعال، ومرد ذلك إلى اختلاف في الزمنين، فزمن الكتابة له مناخه، إذ هو صدى لتلك الظروف التي عاشها الكاتب، والتي حفت به وبنشأته، فلزمت فكره لا تبرحه، وظلت تسيطر عليه، فلم ينظر إلى واقعه إلا بمنظار مثالي سمته الحلم والجمال.

والحقيقة أن المتتبع للفضاء المكاني في الروايتين يلاحظ تنوعا كبيرا من حيث الوظيفة والدلالة، وسرعان ما يتضح لديه كل على حدة أمكنة الانتقال، أمكنة الإقامة، إضافة إلى أخرى تابعة أو ملحقة. أي بإمكاننا أن نعثر على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل- الحي...)، وأماكن أخرى للإقامة الراقية وماشابهها.. فأما أماكن الانتقال فهي مسرح لحركة الشخصيات حيث تجد نفسها فيها كلما غادرت أماكن إقامتها، وأما أماكن الإقامة فهي البيوت التي في الملجأ الضيق والمتسع في آن، لا يرتاح إلا فيه.

الزمن

"إن الرواية عامة هي فن زماني على عكس الرسم أو النحت اللذين يعتبران فنين فضائيين، فهي خطاب ولذلك فهي تتابع وحركة"[٢٦].

والزمن في الرواية متشعب، إذ ينبغي على ناقدها، على حد تعبير" ميشال بوتور"تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل، زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، ونحن نفترض تقدما في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة"[٢٧].

والبطل في رواية "الياطر" يؤكد ما ذهب إليه هذا التحليل، فهو ينقل إلينا غياب الزمن في ذهنه رغم ترادفه، وارتباطه بخطى السير لديه، فهو مرتبط بالمغامرة الذاتية التي فرضت عليه بقوة، وقد مكن ذلك الكاتب من التجسيد محاولا تقريب الصورة الآنية من القارئ.

"كم بقيت على تلك الحال؟لا ساعة معي، ولا رزنامة، ما أعرفه أني قضمت لقمة بعد أخرى كسرات الخبز التي كانت في الصرة، وكنت أبلل شفتي بالندى الذي على العشب وظني أن فترات الصحو كانت قليلة وفي الغيبوبة كنت أطلب الماء، فلا يسمعني أحد"[٢٨].

لقد استخدم الروائي المونولوج الداخلي، بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ويكشف عن الوعي واللاوعي المستقر في أعماقها الداخلية، ودون أن يتدخل المؤلف بالشرح والتعليق"[٢٩].

ولهذا نلاحظ حين نتتبع مسار الروايتين أنهما تميلان في الغالب إلى شكل السيرة، فنراهما تتكاملان حينا، وتعيدان نفسيهما حينا آخر، مع ملاحظة أن "حنا مينة"، لا يفتأ ساعيا إلى رسم ملامح مجتمع يتجدد ويتحول، وذلك ما يجعل رواياته تمنح لمحة تاريخية تبدأ من

فترة ما بين الحربين وتنتهي مع بداية السنوات السبعين ومسار الزمن في الروايتين يبصم تلاحق تلك الأحداث مع أنها غير محددة، إلا من خلا ل إشارات قصيرة أو اعادات تتعلق بالاحتلال القائم، أو الحماية المبسوطة على سوريا، وأنها تشير إلى زمن ما قبل الاستقلال. ولعل رواية "الشمس"خالية من الإشارات الزمنية، لكن الأحداث المتوخاة تشير إلى مرحلة تاريخية بين الحربين، فهي تومئ إلى الحضور الفرنسي وما انجر عنه من علاقات قامت بين الأرستقراطيين وكبار الملاكين.

لقد عاشرت في المدينة شبابا لا يفكرون على طريقة أسرتنا، واشتركت في مظاهرة وطنية. وأمام السراي، وكان والدي في الشرفة يترجم للمستشار الفرنسي شعاراتنا وهتافاتنا، رآني فامتلأ غضبا، وأنبني وعاقبني، ثم أصدر قرارا بنفيي إلى بيروت للدراسة. قال ستكون رجل حقوق، وردها بالفرنسية HOMME DE LOI، وقبلت النفي غير مقتنع بذريعته، ولكنه كان إنقاذا لي من موقف والدي المخزي تجاه بلده"[٣٠].

ولا يختلف ما عشناه في هذه الرواية عما هو موجود في رواية "الياطر"، فمن خلال تحديد المكان الذي دارت فيه الأحداث، وهو مدينة "الاسكندرونة" نفهم أن الزمن الروائي يمكن أن يكون قبيل١٩٣٩، أي سنة احتلال اللواء، بيد أن الروايات الأخرى تضبط الإطار الزمني ضبطا دقيقا، فالحرب العالمية الثانية تمثل الزمن الحدثي في رواية"المصابيح الزرق"، إذ تبدأ

الأحداث مع بداية الحرب، وتنتهي مع نهايتها، وهي تمثل الإطار الزمني نفسه في رواية "الشراع والعاصفة" أي بين ١٩٣٩و١٩٤٥، وغيره من الروايات.

"جلست والتفت فجأة وبغير إرادة، فإذا التركمانية تبرز من بين أغصان الدغل حاملة قرعة فيها ذوب الدبس والماء، ناظرة إلي بعينين فاترتين متوسلتين... " [٣١].

إننا نستنتج من خلال تتبعنا مسار الروايتين، أن الزمن الروائي في أدب "حنا مينة"، هو

زمن نموذجي، فالكاتب يختار الفترات التاريخية التي مر بها المجتمع السوري، واللحظات الزمنية المتفجرة التي يجد فيها الشخص مجالا واسعا للفعل ذات دلالة اجتماعية عميقة، وهذا يعني أن الزمن الروائي في أدب "حنا مينة" هو زمن سياسي يتناقل فيه أحداثا ماضوية، ويربطها بحاضره، ليتطلع بها على المستقبل، فهو في"الشمس"يعيش أحداثا متنوعة أظهر فيها الصراع القائم، وأبدى أسباب كيانه، وخلص إلى التطلع المقصود، وليس أبعد من ذلك زمن رواية "الياطر" الذي تنقل فيه من حياة آنية استمرت على فترة طويلة تتسبب فيها جزئيات ما تنقله إلى تطلع منتظر ومؤمل، ومن ثم نتصادف والقراءة بصعوبة كبيرة أحيانا في تحليل الخطاب الروائي، وهذه الصعوبة، "تأتي على صعيد الزمن، يكمن في كون الخطاب زمنيا تعامل مع القصة تعاملا مختلفا عما اعتدناه.. فالبدأ بالحاضر والرجوع إلى الماضي ثم التعريج على المستقبل. وضمن الاسترجاعات نجدنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية واستباقية، والشيء نفسه عندما يكون الترتيب.. كل ذلك يسهم في تكسير هذه الخطية التي تجعلنا نتابع زمن الخطاب ونحن في أقصى درجات التوتر، ولاسيما عندما تكون قراءتنا دقيقة"[٣٢].

إن الزمن في الروايتين جسد تلك العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث، وتربط أجزاءها، وقد قام في الحالتين على مبدأ السببية إ جاءت الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، نظمت فيه الأحداث بدقة متناهية، فهو في انطلاقته يحدثنا عن كينونته في رواية "الشمس في يوم غائم"، حيث يبدأ باستعراض طفولته.

"حين كنت في الثامنة عشرة من عمري... "[٣٣]. ثم يتدحرج في العرض بغية رصد الزمن بوتيرة يقتضيها الحدث، ويصل بنا إلى صلبه وهذا يقتضي طرحا مرتبطا بالزمن.

يقول"لو بوك"، "لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن "[٣٤].

ورواية "الشمس في يوم غائم" رواية تسجيلية لأن الزمن خارج ومحافظ على انتظام حركته وخصوبة أحداثه، وتعدد شخصياته التي يكشفها.

وكذا "الياطر"فقد عمد الكاتب فيها إلى استدراج البطل، ليوحي من خلال سيرته بهذا الزمن المنكسر، باضطراد نظرا لمجمل اللوحات العديدة التي تتداخل فيها أزمنة الماضي بالحاضر، بالاستشراف العام الذي فيه تتعيش تتعايش وتتفاعل، حيث توحي جميعها برؤية وتفكير الروائي من خلال تنوع المضامين.

الأفعال

ليست الأفعال سوى أعمال تؤديها الشخصيات من خلال تلاقيها وعلاقاتها ببعضها البعض، إذ لا أفعال دون فواعل وهي لذلك تنسج الحبكة الحكائية، وتطور العلاقات وتنميها، واللافت للانتباه في روايات" حنا مينة"، أن الفعل هو فعل نموذجي، بمعنى أنه فعل في غالب الأحيان لا ينزل إلى مستوى الفعل العادي ولا يرتقي إلى مستوى الفعل الغريب والعجائبي.

إن الأفعال في الروايتين منتقاة من واقع الحياة الاجتماعية إذ أنها لا تريك أفق التلقي، وهي بذلك تخضع للنظام خارج النص، وتنسجم معه، ولكنها أفعال لا يعيشها كل الناس، إلا أنها تختزل تناقضاتهم وبطولاتهم، أفراحهم وأتراحهم، وهي من ثم تشخص الحياة كما هي، وتشخيصها يكون من خلال الأفعال المتوترة والمثيرة أي في نهاية الأمر البطولية، والمتتبع أثناء القراءة يجد أن السارد ينتقي من الأفعال ما له دلالة بطولية ونموذجية، وفي ذلك يقول "حنا مينة" في روايته المبكرة. "إن الطبيعة في(رواياته) مؤنسة والصراع مع الإنسان، في ظروف خارقة، تتخذ فيها الإرادة الإنسانية قوتها التي لا تقهر، لتقهر الطبيعة نفسها وتروضها، ومن الطبيعي أن يبلغ التوتر أقصاه في هذه الحالة لأن البطولة الفردية في المواجهة بطولة جماعية في الهدف. في الظروف الاجتماعية والتاريخية التي تمر بها، تفرض الضرورة مثل هذه البطولة، فهي تبرز دور الفرد في التاريخ، حين يكون على تساوق مع التاريخ، وعلى تلاؤم مع أهداف الجماهير، ومع منطقية قوانين في زمن انحدار البورجوازية.

إن ملحمتها تتفكك بينما ملحمة الجماهير العربية إلى تراص، وعن هذه الملحمة العظيمة يعبر أبطاله. ولذا فالأفعال التي تعكس بصورة عامة هي أفعال نموذجية، وأعني بالنموذجية هي مثال لواقع الحياة، رغم أن أغلبية الناس لا تعيشها، فهي كما أسلفنا خاضعة للنظام خارج النص ومنسجمة معه، وفي الوقت نفسه تختزل تناقضات الناس–أفراحهم وأتراحهم.

البطل

لا نغالي إذا قلنا بأن الفعل النموذجي تمثله شخصية نموذجية بالفعل، ولذا كان البطل الروائي هو الشخصية النموذجية داخل شبكة الشخوص الروائيين الذين تزخر بهم روايات "حنا مينة. "إن الحديث الروائي يكون واقعة معيشة، أو مجموعة أو متخيلة في حال سماعها أو تخيلها. ولابد للروائي أن يكون على معرفة بالبيئة التي حدثت فيها، ومعرفة بالشخصية الروائية التي ليست من نطفه، وفي رحم الدماغ تنمو وتتكامل، ثم لا تكون إلا حنينا لدى الولادة، مبدعها بعد ذلك هو الذي ينميها يدعها تترعرع في شرطها البيئي والاجتماعي، وفي شرطها الجغرافي أي في شرطها الإنساني كاملا"[٣٥].

ولذا يمكن أن نعبر عن ذلك كما يفعله الرسام بنحته"لئن كان الرسم والنحت من الفنون التي تمتد في الفضاء لتكون، فإن القصة –إلى جانب الموسيقى–فن زماني يسير في الزمان تباعا ليستقر آخر الأمر على هيئة معينة، وبصراحة يمكننا ذلك من القول إن البطل يرصد الزمن الذي تولد فيه أفكاره، وتنهض فهو ذو وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص القصصي مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان"[٣٦].

فالعمل الروائي إذا يقوم على عرض الناحية الفكرية من حياة البطل، بدلا من الناحية الخارجية العملية، وما يتصل بها من وقائع وأحداث، وقد تظهر الأفعال الإنسانية بفعل حركة البطل واتصاله المباشر ببعض الأشخاص على قلتهم، يصبح الكاتب مستعرضا لمعطياته الفكرية، وأحلام يقظته، وعندما نأخذ هذا في الحسبان فإننا نتحدث عن نموذجين من الأبطال في روايات "حنا مينة"،

ونسعى إلى محاولة التصنيف، وهذان النموذجان هما، البطل الإيجابي والبطل الإشكالي. إن "حنا مينة" نفسه أبرز من يشخص البطل الإيجابي في الأدب العربي الحديث، إذ يقول:"إن ما أكتبه يحاول أن يجسد الجمال الذي خلقه الناس وأدركوه، ومن أجمل هذا الخلق أن يكون الرجال نافعين حقا وأصدقاء حقا. وأن يكونوا مستعدين لقتال القروش والذئاب، كي يدفعوا عن مملكة الأرض أعداءها، وعن المجتمع أعداءه"[٣٧].

كما لا يعتقد أن دور البطل الإيجابي لا يعدو أن يكون"ضرورة تاريخية اجتماعية روائية"[٣٨].

إن البطل هو المعبر عن المرحلة الآنية في نظره، هو الذي عبره تتراءى مرحلة التكوين بالنسبة للأمة، ومن ثم تكونه هو عبرها، "إن البطل الإيجابي هو بطل مرحلة التكوين بالنسبة للرواية العربية، الرواية التي لها المستقبل، لأنها تقوم وتعبر عن حركة اجتماعية هي ذاتها في طور التكون، وهي القادرة على تحريك حدود الزمن والانتقال من الماضوية إلى المستقبلية"[٣٩].

ولذا علينا أن نفرض على الكاتب أن يجعل البطل دائما حريصا على إيجابيته لأن ذلك لا يتحقق باستمرار، والحياة مزيج فكري متفاوت، تظهر فيه القدرات والرغبات. وتتكتم فيه أيضا. والاتجاه الإنساني من طبيعة العمل الفني، فإذا علمنا بل فهمنا الفن على أنه تفسير للحياة، واكتناه لأسرارها، نعلم أن الفنان المبدع بصورة عامة هو من يلج عمق الحياة ببعد نظره، ويوفق إلى استبطان ما خف يفي النفس الإنسانية، وليس أدل على ذلك من شخوص الأبطال الذين يوفق حنا مينة إلى وضعهم على صورتهم التي نشاهدهم عليها وهم يتحركون، في خضم الأحداث الكبرى التي يقطعونها في سيرورتهم.

يقول "لوكاتش":"إن البطل الإيجابي ينشأ أساسا من علاقة الانسجام بينه وبين محيطه الاجتماعي، وأن هذه العلاقة ما هي في واقع الأمر إلا صورة لغياب التناقض الاجتماعي"[٤٠].

إن هذا الأمر صعب للغاية وسط هذا الحضور الهائل للتناقضات، إذ نجد صعوبة جمة في تشخيص هذا الكائن بأسلوبه وصفاته المميزة والخاصة به في وضع اجتماعي قابل للانفجار في معظم الأوقات داخل هذه الرقعة المترامية، بالمقابل يجدر بنا أن نتحدث عن البطل الذي انتقاه الروائي"حنا مينة"، إذ هو وليد صراعات المجتمع السوري، وامتزاجه بالحضور الأجنبي

انتقاه الروائي"حنا مينة"، إذ هو وليد صراعات المجتمع السوري، وامتزاجه بالحضور الأجنبي، فهو خليط من أتراك وفرنسيس وإسرائيليين، وهذا ما جعل بطل الكاتب استثنائيا في وجوده، فقد تلاءم هو وجميع الموجودات، وعبر عن طموحات الكائنات الأصيلة، فكان مقاوما لهذا التمازج، وهذا الحضور، رافضا كل أجنبي بصفته شريكا له في الحياة.. ليس من باب التعصب، بل من باب أنه استولى على خيراته وثرواته، ونهب كل ما ينهب إضافة إلى استعباده طوال فترة البقاء. كما أن "حنا مينة"عارف بعيون الروائي المتأصل في جذوره، بأن بطله ليس وليد ساعة فحسب، بل هو وليد تاريخ طويل عريض، مما جعله يلينه، ويدفعه إلى تجاوز "تناقضاته الداخلية التي تقدم على أنها اتصال سببي بالوجود الأجنبي، ولكن حالما يخرج الكاتب بطله من هذه الحلقة ويجعله حاملا لوعي اجتماعي متصل بلحظة من التاريخ يغيب فيها الخطر الخارجي، يجد نفسه في مجتمع لا يزال يعيش تناقضاته الداخلية ولم يحقق بعد ثورته الاشتراكية، وهكذا يجد البطل نفشه رغم عقيدته الاشتراكية التي يؤمن بها، ورغم طموحاته الشعبية"[٤١].

إن الرجل من حقل عجنت فيه جميع الصنوف، يدرك تماما ماذا يجب عليه تجاه عامة الناس، وتجاه قناعاته المطلقة التي آمن بها، وناضل من أجلها طويلا، لقد أصبح شكلا آخر، تجاوز به الروائي النموذجين، البطل الإيجابي والبطل الإشكالي في ثلاثية البحر.

البطل الإيجابي:

قد نتساءل عن معنى الإيجابية، وهل هي فردية أم متصلة بغيرها من الناس؟ممن يقدمون يد المساعدة، أو يسهمون من قريب أو بعيد في ذلك، والحقيقة أن البطل الإيجابي هو من ترسخت إيجابيته في ذاته دون سواه، "لا يملك إلا رجولته وإنسانيته"[٤٢].

وهو ما يلاحظ في شخوص الروايتين تماما ولو بتفاوت مقارنة مع أبطال الروايات الأخرى

"كالشراع والعاصفة"و"ثلاثية البحر". فالخياط بطل من نوع غريب، يختلف عن زمرة الأبطال الشكليين، فهو إيجابي إلى حد النخاع حسب قدراته وامكاناته الثقافية، ومع ذلك تمكن من شق طريقه وسط التردي الموصوم به جموع شعبه، فقد خلق روح العصيان والتمرد في الشباب المتعلم، لقد تمكن من بلورة شعور الكبرياء المخبوء، ودفن شكله واستبداله بإحساس جديد جعل منه مخلوقا غير مخلوق القصر.. "يا بني، تعلم أن تعزف للناس. حدثهم وسيصغون إليك. إنهم كرماء، ولكنهم لا يعرفون لمن يعطون وكيف، قل لهم، إذا أنتم أسياد هذا الكون، منكم كل ما فيه ولكم كل ما فيه وقدهم، بعد ذلك لتحقيق ما قلت، وكن أنت في المقدمة، قارعوا الطبول يكونون دائما في المقدمة، حاملو الأعلام يسيرون دائما في المقدمة، والقادة والفرسان أيضا . إذا تراجع القائد توقف الطبل وتنكس الأعلام، وارتد الصف وتفرق الناس. احفظ هذا كن قائدا في

الرقص والعزف والقتال، ولكن مستعدا لدفع ثمن القيادة. افن فيها، ليتكلم قوسك إن كنت عازفا، وقدماك إن كنت راقصا، وزندك إن كنت مقاتلا"[٤٣].

إن مواقف الشخصية تظل مرآة عاكسة لواقع صنعته، إنها باختصار عبارة عن "ردود أفعال للأحداث، أو صدى لواقع معقد شاركت في تكوينه ظروف الحياة المختلفة "[٤٤].

إن الخياط قائد وبطل من نوع آخر يخاطب في الشباب نفوسهم قبل عقولهم، يحرك فيهم الحلم ويجتث منهم الخوف، ويخلق التطلع والطموح . فهو صورة تحمل في ثناياها كل تناقضاتهم وصدى لواقعهم المعيش.

ومثلما الشأن في "الشمس في يوم غائم"نرى ذلك البطل في "الياطر"وقد "نقله حنا مينة"، من عربيد خمر طالب رغبته إلى رجل في نهاية المسار، فيعود به من وحدة صعبة عاش فيها بمعية ذاته، وانغرس فيها، إلى صوفيته، فأدرك مثل "حي بن يقظان"ما ينبغي فعله.

إن "زكريا المرسنلي"التي أنشأته الطبيعة بعذريتها عاد شخصا آخر ليقضي على الحوت الجديد الذي داهم البناء، وأفنى خلقا كثيرا"صاح بعضهم، ظهر حوت جديد في البحر!.. ولماذا

هربتم إلى هنا؟ كان الأفضل أن تدخلوا الميناء.

-لا نستطيع دخول الميناء.

-....

-من يقتله؟ هربت المراكب والقوارب من وجهه.. وفي "القشلة" ضربوا "البرزان" سمعنا. بآذاننا.. الناس يتراكضون على الشاطئ والميناء تعج بالخلق..

-قلت في نفسي أولاد الإبرة.. ليموتوا جميعا.. هؤلاء حثالة بحارة ولا صيادين..

وأين الرجال؟.. ظل السؤال بلا جواب.

.. محال! ما مات الرجال.. لا يمكن أن يموتوا!

قات: الحوت مخيف ياإخواني، ولكن الخوف مخيف أكثر

.. لنذهب إلى الميناء[٤٥].

اجتماعيا تعتبر الجولة قيمة سامية، ومقياسا هاما يصنف من خلاله الرجال، ولا أدل على ذلك من قلة أسمائهم عبر التاريخ"إن الرجولة تعتبر القيمة الأخلاقية الأساسية التي تميزالبطل، وهي تكتسب عبر نظام أخلاقي خاص تكون فيه المغامرة عنصرا أساسيا"[٤٦].

"فزكريا المرسنلي "رجل من نوع آخر ارتكب جريمته باندفاع وتهور نتيجة التحريض البليد. قتل زخريادس لأن الوهم سيطر عليه، وكان مدفوعا بحاجته إلى المال، ولم يتراجع، ولم يصمد أمام عقاب المجتمع، فكان سلبيا في نظر القانون، إيجابيا في نظر العقل الواهم الضعيف، ولذا استساغ فكرة النيل من "زخريادس"بسرعة، واجتاز الاختبار المزعوم، وثأر لنفسه... لكن هذه المغامرة سرعان ما تزول فيتحرف الموهوم "الاسم المنعوت" إلى اسم آخر، يكتشف من خلاله ذاته.. أنه مجرد بحار معروف بشجاعته، بشجاعة أصبحت همجية

جعلته مطاردا، وكان في الطرد طريق الوصول إلى المعرفة.. ويمر في غابته بتجربة صعبة. لكنها جميلة، أيقظت فيه روح الرجولة الحقَّة، ودفنت الرعونة والجفوة، وجعلته ينظر من جديد إلى "زكريا" الجديد "زكريا" الذي يفكر مثل جميع الناس، ويأمل مثلهم، وهو الذي عاش منعوتا بعجل البحر أو خنزيره... "، "وهكذا تصبح الطبيعة هي التي تقدُّ البطل وتنحته"[٤٧].

وتزول فكرة الرغبة في اكتساب احترام الآخرين، لقد كان إلى زمن متأخر محبا لذلك تدفعه روح المغامرة، فيبرز قدراته ويسلم ما يحصله للآخرين،

ويكتفي بالتصفيق. لقد هارش السمك أو الحوت، ولما قتله، "نزلت.. صفق الناس.. حركت أنت ذنبك وخبطت الماء، فانقلبت الفلوكة، وتعالت الصيحات والضحكات على الساحل"[٤٨].

ولا يختلف هذا عن ذاك، فالفتى في "الشمس في يوم غائم" "مثقف"، وهو يحمل البكالوريا، وقد تأثر بأفكار الثورة الفرنسية، ولا سيما اليعاقبة الشجعان"[٤٩].

إن "حنا مينة" يعمد في كل من الروايتين، وعلى غرارهما تأتي رواياته إلى تكريس معنى الأصالة، الذي هو في حد ذاته القيم الشعبية، أي قيم الفئات الشعبية من فلاحين وعمال وغيرهم، الذين ما فتئوا يستغلون بقوة الرأسمالية المتوارثة، التي أنبتها في أرضهم مستعمر وتابع لمستعمر، ولا يفوتنا الذكر، أن البطل الاجتماعي الإيجابي الذي أنتجه فكر "حنا مينة" هو وليد الأجنبي حضورا وفعلا. "فالواقع المعيش لا يمكن أن يعرض إلا نموذجا اشتراكيا غائبا حيث نلاحظ في الروايتين رجلا اشتراكيا مثاليا.. "فالارتهان بواقع الشعب خال من كل دلالة يدعو البطل إلى معرفة الذات، وتعمق بعض لحظات العزلة، إحساسا بالقطيعة وهو يواجه

عالمه الاجتماعي والأيديولوجية السائدة إلا بسلاحين هما ثقافته وعمق تجربته. ونعتقد أن تكون نماذج مفيدة للبطل الإشكالي في روايات "حنا مينة""[٥٠].

والحلاق أحدهما"أنظر.. على تكتكة المقص ينام الطفل والشيخ.. أهدهد من يجلس على الكرسي فيستسلم للنوم كأنه في الفراش... "[٥١].

لقد كان النظام القائم المسيطر يعمد باستمرار إلى محاربة الفكر المثقف، والأشخاص الذين يحملون بذور التمرد، لقد كان هذا الشخص يتحدث عن مقصه، وعن سرعة أصابعه في نقاهة بارزة، ولو تتبعنا جميع لحيظاته لأدركنا الملل، وأصابنا منه الهروب، إن مثله وجبت محاربتهم بلا هوادة، لا سيما

اليساريون لأنهم بذور حركة اجتماعية خطيرة على المناصب والممتلكات، ولذا يخشى أن يفسدوا على الأجنبي مشروعه. فالبطل إذ يطرح إشكالية المثقف العربي في مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، وعلى البطل أن يبحث عن مخرج للأزمة القائمة حوله"إن الفتى في رواية الشمس في يوم غائم"، وجد نفسه بين متناقضين، مشاعر تمازج فيها الخير والشر، "لقد ألفيت نفسي في مياه الوادي العكرة، وها هو الاختناق، هناك يخنقونني، وهنا أيضا المرأة تشد على خناقي مثل والدي ورئيس القلم"[٥٢].

وبتتبعنا لخطواته الأولى نجده قد فشل في رقصته الثانية، وهذا يحمل دلالة هامة جعلته في نهاية المطاف يقتنع بعدم جدوى ما يجري وراءه وهو التغيير، إن الفتى يعيش في عالمين منقسمين على نفسيهما اجتماعيا، يهيمن قانون الأقوى على الآخر.

فالإقطاعيون أو الملاكون الكبار هم الأقدر والأقوى على القتل وعلى قطع أصابع الإيقاع، ومن ثم سد الطريق أمام أي محاولة ترمي إلى تشويهه، أو تعطيل آلة الاستيلاء أمامه.

وبصورة محملة نقول إن البطل وجد نفسه في الروايتين يواجه الواقع القائم أمامه، وقد شعر بصعوبة صقل شخصيته حتى تمكن من مواجهة احتمالات الثورة من القصر ومن المجتمع في "الشمس في يوم غائم"، ومن نفسه، ومن المجتمع في الياطر لأن في كليهما تظهر القيم الشعبية بشكل بارز تفرض نفسها وتلح باستمرار لأنها أصيلة ونابعة من صميم الفلاحين والعمال الذين يستغل جهدهم الإقطاع والرأسمالية.

البطل الإشكالي:

ماذا نعني بالفعل الروائي والرواية، إن لم نكن نعني بهما البحث المضطرب الذي لا يعرف الاستقرار، إنهما البحث الذي يغوص فيهما الكاتب في عمق الذات "بحثا عن قيم أصيلة في عالم متدهور هو أيضا"[٥٣].

وقد رأى آخرون "أن أول ما يطلب من الكاتب، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة. أم تعدى نطاق المألوف إلى عوالم الخيال والخوارق، أن يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات القصة، حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم"[٥٤].

غير أن هذه القيم هي قيم خاصة مميزة لكل عمل روائي، إذ تختلف كل رواية عن غيرها و"حنا مينة" ما يفتأ يعرض علينا في روايته عالما متدهورا، إذ يستجيب فيه للأثر الخارجي الذي ما ينفك يهدد العالم الاجتماعي، الذي يحياه البطل بكل حيثياته، ويدعوه إلى التماسك معه، وإلى الانسجام مع وسطه الاجتماعي، وبيئته في الروايات، وهذا ما يلاحظ في البطل الإيجابي. بيد أن البطل الاشكالي ينطلق برؤية اجتماعية شاملة، ثم يجد نفسه وحيدا أمام

تحديات عالمه، وتظهر إشكالية المواجهة عليه من خلال تشعب الوعي الاجتماعي فيه، وفي عالم لا يواجه الخطر الخارجي مباشرة، لكن يظهر عليه صعوبة بلورة الشخصية مع ما هو كائن، أي أنه لا يستطيع ممارسة ذلك واقعيا. إذ نتصوره قائما كبطل يحمل مشاعر وأحاسيس الآخرين، وبوادر الدفاع عنهم تبدو قائمة، حتى ينقلب من الظهور الفاعل إلى بطل إشكالي بحسب التحول القائم من اجتماعي إلى سياسي.. "فالواقع المعيش لا يمكن إلا أن يعرض نموذجا اشتراكيا غائبا، ولذلك تقدم روايته الوضعية بطلا إشكاليا مثاليا"[٥٥].

وهو ما يظهر في رواية"الشمس في يوم غائم"حيث الفتى متشبع بثقافة يمكن القول عنها أنه –في الواقع– تحتضنه من الانزلاق في التردي. ولكن وجد نفسه يعيش في عالم متباين تباين طبقاته"تقول الأخت:"نحن في طرف والفلاح في طرف، نحن أيقاظ وهو نائم"[٥٦].

ولا يمكن لهذا العالم أن يتحول بين عشية وضحاها إلى حملان متشاكسة تشارك بعضها البعض ما تجود به الأرض، لأن الواقع عكس ذلك فالذئب ذئب والحمل حمل.

والأفكار التي غرسها الكاتب في ذهن بطله تظل مجرد أفكار لا فعلية، لا تنزل إلى الواقع كي تحوله، بل ترقيه وتتألم في صمت. هذا الواقع يقاوم بلا هوادة أفكار المثقفين اليساريين، "لأنه مقدم على تحالفات لا وطنية، ويخشى أن يفسدوا عليه مشروعه"[٥٧]. فالبطل هنا ما هو إلا بطل شكلي يطرح صراع المثقف في مرحلتين تاريخيتين مختلفتين يبحث له عن مخرج للأزمة القائمة التي ولدتها الملكية والطغيان.

فلقد وجد نفسه في مسرب لا منفذ له ممزقا بين مشاعر متعاكسة، هناك طبقة الفقراء وامرأة القبو، وهنا القصر والتا نغو.. ولذا كان الفشل واضحا حينما حاول أن يرقص للمرة الثانية "يقول لوكاتش": "إن كل تجربة اتصال بالواقع الخارجي تكون بمثابة تهديد بالغ الخطورة يواجه هوية الواقعية أو المحتملة"[٥٨].

وفي رواية"الياطر"، يبدو" زكريا المرسنلي" الذي بدأ بطلا فاعلا إيجابيا هو"رابط الحوت في الماء الراقص على ظهره في الماء، الذي تحدثت عنه اسكندرونة كلها عن فعلته، ونشرت جريدة"اللواء"صورته مع الحوت"[٥٩].، وجد نفسه في نهاية المطاف لا حول ولا قوة، محل سخرية وتشكيك حتى من قبل

ابنه وبعض الصيادين، ولذا نراه أدرك وهو يعيش في عالمه الثاني معزولا بين البحر والغابة. أن بطولته لا تعني إلا فعلا جسديا فرديا يخلو تماما من كل دلالة اجتماعية، إذ أنه قتل الحوت من أجل أن يشتري نبيذ الحانة"[٦٠].

قد يكون الكاتب قد جسد فكرة ما وهي البحث عن البطل الإيجابي، فضاعت صورته في خضم الأحداث، وتلاشت خبرته، لأن الخبرة الإنسانية مهما بلغت من المعرفة تظل قاصرة ضيقة محدودة، ومع هذا فالكتَّاب على اختلافهم يختلفون في رؤاهم وفي نظراتهم، ومع ذلك فبصمة"حنا" توحي بالخبرة العميقة المتجذرة، ولهذا نرى صورة البطل في رواية "الياطر" مهتزة"لقد حول الإحساس بالوحدة مغامرته الشخصية إلى تمرد ذهني وأخلاقي، بلغ حد "المازوشية" واليأس فقد اشتغل الدماغ ليكتشف تدهور القيم الاجتماعية وعجزه عن الفعل إذ تداولت عليه مشاعر متناقضة، الشجاعة والخوف، القوة والضعف، وكبلته قوى خيالية أقنعته بأن كل فعل لا فائدة فيه رغم ثورته وحبه للآخرين الذين هم في النهاية شر لا بد منه"[٦١].

ما قيل عن "الياطر"ينسحب على "الشمس"، فالتقى رجل متحرر ذو نزعة اشتراكية، يبدو عليه الأثر بالجناح اليساري في الثورة الفرنسية، وإن كان الروائي قد أظهره عاجزا غير قادر على اعتناق عقيدة الفقراء، فإنه بقي رجلا متحررا، رفض بقوة، إلا أن تكون له"حركاته الخاصة المعبرة عن ذاته، عن مشاعره وأشواقه، وأن يمعن فيها انعتاقا واحتجاجا وانتهاكا وتوكيدا"[٦٢].

وبمعنى أن للفتى طريقا خاصا به وهو الذي يعيش البورجوازية رغم ضآلته .

فهل بعد هذا يمكننا أن نعتبر أن بطل "حنا مينة"اشتراكي وواقعي؟. من نافلة القول أن الاشتراكي بطلا كان أم غير ذلك يحمل مفهوما مختلفا تماما عن

البطل الإيجابي، والبطل الإشكالي. إلا أن مفهوم النقاد حول ما جاء به "حنا مينة"من أعمال روائية مرصود ضمن الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي الحديث، ولا يختلف معهم "حنا مينة". "إن الرؤية المستقبلية في رواياتي حمتها من الماضوية، وحمتها من أن تكون واقعيتها ذات طابع رجعي"[٦٣].

ولا نختلف معه أبدا في رؤيته وتصوره، فهو ما ينفك يعطي نهاية خاصة، ذات طابع تكريسي لمنظور مفهومه الاشتراكي، "فالفتى"يقرر القطيعة مع أسرته و"المرسنلي"يقرر العودة.

وقد فصل في نهاية الجزء إلى تحليل الواقع، ونقده اعتمادا على قناعة راسخة ويدفعك إلى فهم عام جماعي للواقع الاجتماعي، إضافة إلى القناعة الراسخة بزوال الطبقات الاجتماعية الاقتصادية، وما لحقها من مظاهر الفقر والفساد، والتعفن الأخلاقي، ثم الإيمان المطلق بما سيأتي في المستقبل، استنادا إلى النضال المشترك والتضحيات المستمرة التي قضى المجتمع حياته ببذلها في سبيل تغيير الواقع المر، وإن الواقع صورة قائمة في ذهن الكاتب، لذا راحت تتجسد باستمرار في كل خطى روايتيه، وقد نرى ذلك في "الشمس في يوم غائم"أيضا، حيث تبدو الأم شخصية ضعيفة لا دور لها، على خلاف الأب الذي يبدو في صورة مغايرة للصورة السالفة، فهو أب قاس شديد وحاقد، وهو الأب الحقيقي، الآمر الناهي في العائلة، وهو رأسها الذي يحمل متاعبها، ويفكر لها، إنه هو الوحيد الذي له الحق في أن يتصرف، ويضع لكل شيء حسابا، أما المعلم فهو الخياط وهو بمثابة التعبير الفني عن التمرد "سأعلم الرقص مادمت حيا وسيتعلمه كثيرون، سيدقون بأرجلهم أرضنا النائمة، ابنة الكلب، ليوقظوها وتستيقظ، الباب الذي يقرع يفتح، والرصد حين نعالجه بالحركة اللازمة يفك"[٦٤].

من يكون إذن هذا الرجل إن لم يكن محرضا، نافخا من روحه في الجثث المحنطة كي تقوم"هو ليس ساحرا، ولا موسيقيا بل محرضا"[٦٥].

من الملاحظ أن الكاتب رفض أن يترك المجال مفتوحا للآخرين دون أن يتدخل، إنه رسم حقيقة تطلع إليها، وتدبرها في ذهنه ولذا دائما يخلق الشخص إن لم نقل البطل الذي يفرمل الاهتزاز المستمر في نفوس الضعاف"إلى أي مدى يكون أبطال الرواية وبطلاتها، وأكثرهم مساكين أشقياء، إلى أي مدى يكونون صورا طبق الأصل من الأحياء، أو صور شمسية منقحة؟ إن الجواب عن هذا صعب عسير، إذ أردنا أن نواجه به الحقيقة عن كثب فالحياة تمد الروائي بقسمات وجه من الوجوه وبرؤوس لا تند عن الواقع، وبمشكلات عادية قد بكون لها شأن إذا اقترنت أحوالها بأحوال أخرى[٦٦].

وهذه حقيقة، فالشخصية في الرواية أو القصة تختلف عنها في الحياة، وقد نرى هذا الالتباس في رواية "الياطر" حاصلا، فالشخصية تمازج فيها وجهان للبطولة.

فالأب رجل سلطوي شأنه شأن الأب في رواية "الشمس"، ولذلك فهو يقمع ولده الذي يريد معرفة الأشياء رغم بلاهته أحيانا، فالحمار لا يفكر لأنه حمار، ولأن التفكير يكون في وقت الشدة، ذلك هو جواب الأب عن سؤال ابنه. "لماذا ينزل الحمار أذنيه وهو محمل"[٦٧].

وتلك فلسفة الأب الصارمية، العصا والصارمية الحلبية هما وسيلتان للتربية والتعليم والردع، يقول البطل"في صغري ضربوني كثيرا، والدي جعل العصا معلمي الوحيد. كان يضربني باستحقاق"[٦٨]. وعندما كبر قرر له مصيره بيده، فزوجه رغم إرادته، "وجرى كل ذلك كما يجري الماء في النهر، كما ينزل

المطر، ويأتي الحر، لم يكلف خاطره معاينة أو تدبر أي شيء"[٦٩]. بيد أن هذه الدروس الدغمائية العنيفة لا تختلف كثيرا عن دروس المرشد و"عبعوب".

فهو بحار عربيد ذو حكمة شهيرة تتعلق بالمرأة "سروال المرأة يا زكريا لا ينزل دون أن تضع فيه شيئا.. مجيدي.. سمك، .. فجل.. وعد.. كلمة لطيفة، المهم ضع شيئا دائما""[٧٠].

وهو ذو تصرف غريب غرابة "فلسفته"ويعتبر تلميذه "زكريا" حمارا لأنه لا يفهم أن المغني والمشخصاتي والأفوكاتو وأمثالهم يحششون.. وإلا من أين يطلع معهم الغناء والكلام""[٧١].

والبطل يجسد نفسه في وضعيته الجديدة بين البحر والغابة، إذ أدرك أن دماغ "عبعوب" لا يستحق كل هذا الاهتمام، فقد اكتشف عن طريق التجربة أن"سروال شكيبة لا ينزل بالفجل والسمك"، وأما العشيقة شكيبة، شأنها شأن دينز الثلج يأتي من النافذة، تنظر أثناء الوضعية الجديدة الصعبة التي يكون فيها البطل، لتفسد عليه "نوبة صفاء نادرة في عباءة سلام تساوي فيها الغاب والدير، وفقدت رهبة السكينة وقدسيتها المطهرة إلى أعماقه وترفع من شأن المرأة في ذهنه وتصوره.

فالبطل يبدو مطواعا في علاقته بمرشده، وهو في كثير الأحيان عامل ذو عقيدة وتوجهات، تنبع طلاعيته من رغبته في فهم الواقع بغية تغييره.

أما في الروايات ذات البطل الإشكالي، فنرى أنه لا يستطيع أن يحقق التواصل العاطفي، فثمة دائما حاجز اجتماعي يجعله مستحيلا.

اللغة

كل شخصية في أي عمل أدبي تظل ميتة حتى تنطق، وإذا نطقت عبرت عن نفسها وأثبتت وجودها. لكن التعبير عن هذا الوجود قد يظهر بأساليب كثيرة ومختلفة، ويعود هذا إلى طبيعة العلاقة الموجودة بين الراوي والشخصية، طالما أن الحكي يعتمد على الراوي، في "سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وهو ما يؤكد وجود علاقة بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل ،،و من هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه،،" [٧٢].

فالمنظور اللغوي يبحث في الأسلوب الذي تعبر به الشخصية عن نفسها، "و من هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمرفيم فارغ في الأصل يستملئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص"[٧٣].

وقد بدا ذلك ناصعا في الياطر حينما خاطب البطل نفسه قائلا: "أنا زكريا المرسنلي رابط الحوت في الماء، الراقص على ظهره في الماء، الذي تحدثت الاسكندرونة عنه كلها عن فعلته، ونشرت جردة "اللواء" صورته مع الحوت"[٧٤].

كما يرى ذلك في "الشمس في يوم غائم"حينما خاطب صاحب القلعة نفسه موحيا بأفكاره ومعبرا عنها"كان جدك .. اسمع.. انظر إليه... كان قنصلا فخريا

تعرف ما هو القنصل الفخري؟كان لا يمشي على الأرض، وعلى درج السراي يتقدمه قواص ليفتح له الطريق. الوالي بنفسه كان يقف له قائما، وجدتك لا تدخل فراشه إلا من أسفل السرير.. "[٧٥].

إن الشخصية تتقاطع مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي.

إن اللغة تظل دائما ميزة من ميزات الشخصيات المرصودة ضمن العمل الروائي، ولكونها أداة تواصل مستمرة، تتلاقح بها الأفكار، وتتجسد بها المعاني، وتبقى هي الوعاء الذي يحوي أهم العناصر الثقافية لدى كل أمة، وليس فقط هاتان الشخصيتان من عايش مستويات اللغة، بل إن مجمل الشخوص عايشت مستويات لغتها باعتبارها تعكس وضع الشخصية اجتماعيا، فقد رأينا على مر الزمن أن اللغة تمثل الخطر على المستعمرين، لذا يعملون على امتهانها أو وصولها والتضييق عليها، وقلتها. لكن الروائي "حنا مينة"مكن لها بجعلها تتناسل كالفطور وتتسع.. وتحقق لنفسها الحماية رغم هذا الجحد الواضح، والنكران الفادح والحقد الدفين لها، إذ ابتدع المستعمر طرقا شتى:"لصد تيار الثقافة العربية والتخاذل عن إيجاد الوسائل لتدريس المدرسين الذين تحتاجهم تلك المعاهد. "[٧٦].

إن اللغة هي الوحيدة القادرة على تشكيل المكان داخل العمل الأدبي أو على الأقل الإيهام بوجوده، إذ تتحول إلى"مواد بناء"، لهذا الفضاء الذي يحتضن الأحداث، "من هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي، أو مجرد إطار للأحداث. فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[٧٧].

الكاتب في الروايتين لم تخذله اللغة، ومع ذلك فقد استعان بكتب العهد القديم، وذلك لتطعيم الفعل الثقافي، وكان التوسل بنشيد الإنشاد، وبما طبعته به صورة الكنائس حينما كان منتميا إليها، إنها صور لم تغب عن ذاكرته، فقد أحدثت في نفسيته أثرا كبيرا لم يتملص منه، وأبى إلا أن يجعله حاضرا في زوايا اللغة، فتتسم فضاء الألفاظ، فضاء الرموز المخبأة الطباعية"و نشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي لكتابESPACE OBJECTIF أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله. والذي يعتبر الكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي، قائلها معروف، ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا دخل قول الشخصية في سياق النص، وتولى نقله فيحدث تداخل بين القولين، ويصبح الصوت مزدوجا. فأيهما يطغى على مستوى الآخر؟، أيهما يسمع، وأيهما يتلاشى؟، كيف ينسج الراوي كلام الشخصية داخل مستوى كلامه هو؟، وما هي التقنيات المستخدمة في هذه العملية"[٧٨].

إن الكاتب بكل زخم المعارف يعمل على تكريس اللغة، فهو"يستقي كل مقوماته الفنية من واقع اللغة ذاتها، ومقدرة هذه اللغة عنده على أن تخلق من العدم"وجودا"مسرحيا، ماديا قائما بذاته"[٧٩].

فالحوار بين الخياط وتلميذه يزحم الحياة بأعداد من الناس، من مختلف الطباع والفئات، ومن ناحية الرؤية الفكرية، فهو بلغته يخلق شخوصا يعبر عن لسانهم بلغة طرية تحمل روح الفراغ، وخواء الواقع. وقد يلتقي في تجسيد ذلك بصورة أكثر توافقا مع"توفيق الحكيم"في خلقه الصورة غير المرئية الوهمية، ودفعها إلى الحديث فتصبح حية. ف"بجيماليون"في المسرحية يصنع تمثاله، ويجعل العشيق يتوهم حقيقة، فيحادثه.. كذلك الصورة الجريئة التي رآها ابن الذوات، واستعماله لغة حية. "أنا أيضا فتحت ذراعي ورقصت. أنا أيضا حلت

في روح الفتى، لقد رأيت، كما رأى الفتى امرأة، ابتسامتها كماسة على قماش عندمي. كانت تبتسم لي تحييني، فحييتها، ورغبت مرة أخرى، في تحيتها، في مغادرتها الحلبة والاندفاع إليها، لكن الخياط صاح بي:"هيا يا فتاي، هيا"[٨٠].

لقد تكشفت مأساة "بجماليون" تدريجيا من خلال همهماته، وانفجاراته العنيفة، وتوسلاته أمام "فينوس"التي لم يؤمن بها قط، كما تتكشف من خلال مواقف"نرسيس" وما ترمز إليه، وعندما تبلغ المأساة ذروتها ويصل "بجماليون " إلى حالة من التمزق بين حبه لفنه، ونزوعه للحياة، يصيح "نرسيس قائلا :"أيها الشقي.. أيها الشقي.. كيف أستطيع الخلاص منك.. أنت الذي أراه ماثلا أمام وجهي دائما.. إني إذا أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي إنما أرى صورتك أنت. أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك، أنت الخطيئة التي كتبت على كل فنان أن يحمل وزرها الافتتان بالنفس .. الافتتان بالذات. " [٨١].

وذلك ما يرى في الحوار الصادر من الفتى نحو الفتاة، ومتابعة الخياط. إنها جميعا تتبطن الواقع وتعزف عن السطح، بما فيه من زبد الحوادث والشخصيات، إنها تعكس صور الصراع الحيوي القائم بين فئات المجتمع الإنساني، وقد تمكن الكاتب من شدها إليه مربطا آمالها وطموحاتها به، ودفعها إلى المصارعة من أجل البقاء.

"إن هذا الأدب في حقيقته ليس إلا تفسيرا عميقا للحياة والمحك الحقيقي لعظمة القصة، أو لخلود أي أثر أدبي على اختلاف الأساليب والموضوعات، هو مدى اتصاله بالحقائق التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر عمقا، وأوسع شمولا، ومقدار ما فيه من القيم التي تبرز النواحي الروحية في الحياة قوية ناصعة"[٨٢].

لقد وظفت اللغة بشكل حاد يكاد يجعلها هدفا لا وسيلة نتوصل بها إلى فهم أنفسنا، ونناقش "ولأن العمل الفني–وفقا للمنهج اللغوي–ليس إلا كلاما يجب معرفته في ذاته، باعتباره بناء لفظيا، وليس تمثيلا للواقع"[٨٣].

فإن الرواية التطبيقية للأبنية العامة –مكانا وشخصية–باعتبارها نموذجا موسعا دالا، فقد انتظم في رواية "الشمس في يوم غائم"و رواية "الياطر"إذ تسعى إلى تقديم الإطار العام للبناء التصويري" من خلالها على نحو وصفي واستنتاجي حينا، وتحليلي حينا آخر. وقد تميز "حنا مينة" باستخدامه لغة تصويرية–التي مجالها المحسوس استخداما دلاليا رمزيا، وذلك بواسطة تحويله للحدث الواقعي المباشر إلى دلالة معنوية شاملة عن طريق رصد فعل ورد فعل، وذهن وحس وشعور الشخصيات الرئيسية"[٨٤].

وهكذا تكون اللغة قد وظفت في نقل الأحداث، وساهمت هذه الأخيرة في صنعها، وارتقت إلى مستوى الشخوص، ووافقت الراوي في النسج بين كلامه وكلام الشخصية، كما أن المتتبع للروايتين لا سيما في الياطر حيث يلاحظ أن اللغة مرادفة للذات المتكلمة، "إذ تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية، وبعض الآراء أو المواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي"[٨٥].

ولقد حاول "حنا" أن يستغل كل أنواع أساليب الخطاب الروائي وتقنياته إلا أننا نلاحظ. وتلك ميزة مجموعة بين الروائيين، استعماله للمونولوج الداخلي، وطريقة "تيار الوعي"وقد تجلى ذلك في معظم التأملات والخواطر التي سادت حياة " زكريا المرسنلي"، إذ جاءت مصاغة بلغة وأسلوب غير مباشرين، وجاءت متحررة لصيقة بالشخصي في عزلتها، وتلك أيضا ظاهرة ميزت بعض النواحي من شخصية الفتى المنقسمة بين القصر والكوخ.

ومن هنا فإن المنظور اللغوي يبحث في الأسلوب الذي تعبر به الشخصية عن نفسها، وأنها جميعا أنتجت وفق علاقة الشخوص بالأحداث، وتلك نظرة الكاتب لأبطاله، وهي نظرة أو رؤية خارجية في معظمها، عملت على تقديم الأحداث والشخصيات بموضوعية وحياد، إلا أنها أحيانا لا تخلو من مشاركته الأحداث، وهي الرؤية الداخلية حيث يبدي انطباعاته، ويفضي بميولاته.

وأخيرا نقول بأن الروائي مكن للغة، بجعلها أداة فاعلة مكنت أبطاله من التعبير عن قناعاتهم التي تعكس بالضرورة قناعته.

السرد والسارد

إن للقصة خصائص قد لا تتوفر للون آخر من ألوان الأدب، إنها تتميز بالسرد، وهو طبيعة فيها ، بيد أن السرد يختلف في طريقته من كائن إلى آخر اختلاف مصادر التأثير والتشبع الثقافي، ومن طبيعة هذا السرد أنه يفترض وجود سارد يعالج المادة الروائية ويهيئها للتقديم إنه يمارس مع القارئ لعبة فنية معقدة ومتعددة العناصر ويعمل على استجلاء ما نراه مفيدا من خلال هذه الدراسة .

الضمائر ودورها :

الذي يقتفي أثر روايات "حنا مينة" يجد نفسه أمام سارد متفاوت في استعمال الضمائر إذ يراه معنيا أحيانا مباشرة (ضمير المتكلم) وآخر غيره (ضمير الغيبة) وآخر يجمع بينهما على هذا النحو وغيرهما :

السرد بواسطة المتكلم	السرد بواسطة الغائب	السرد المزدوج
١-الشمس في يوم غائم ١٩٧٣	المصابيح الزرق ١٩٥٤	١-المرصد ٨٠
بقايا صور ١٩٧٥	الشراع والعاصفة ٦٦	٢-حكاية بحار ٨١
المستنقع ١٩٧٧	الثلج يأتي من النافذة ٦٩	٣-الدقل ٨٢
الياطر..	الربيع من الخريف ٨٤	٤-مأساة ديمتريو ٨٥
هل تعرف دمشق يا سيدي	/	/

من خلال هذا الجدول يمكن أن نستنتج الملاحظات التالية :

١-لاشك أن الكاتب سعى إلى تغيير طريقة سرد حكايات. ولكن هذا التغيير لم يتضح إلا مع الرواية الرابعة التي ظهرت سنة ١٩٧٣، وهي الرواية

المعنية بالدراسة عندنا، وإذا تبنينا ملاحظة "ميشال بوتور"التي تقول :"إن السرد بواسطة ضمير الغائب هو الشكل الأساسي الأكثر سذاجة[٨٦]"، فإننا قد نفهم لماذا استعمل"حنا مينة هذه الطريقة في أعماله الروائية.

" إن السرد باستعمال ضمير المتكلم يرضي فضول القارئ المشروع، ويخفف من حذر الكاتب الذي لا يقل مشروعية، ثم إنه يظهر بمظهر التجربة المعيشة، وتظهر أصالة يقدرها القارئ وتخفف من حوطته"[٨٧].

وتلك ميزة الروايتين، حين لا نحس ونحن نتابع التسلسل المتصاعد للحكاية نحس أننا أمام راوٍ عاش الأحداث بقوة، ونقلها إلينا بصدق، بل إنه البطل بطريقة أو بأخرى كما أشرنا في الزمن حيث بدأ في "الشمس في يوم غائم"بقوله:"حين كنت في الثامنة عشرة من عمري.. "[٨٨].

ويستمر في تأكيد ذلك في ثنايا روايته وذلك في مجمل صفحاتها، فهو يتحدث عن نفسه..

"قلت:"يا سيدي أنت لك زوجة"..

"يريدونني أن أتعلم عند المايسترو.. "[٨٩].

".. أنا لا أفعل.. لا يمكن أن أفعل.. "[٩٠].

وليس "الياطر"مختلفا كثيرا عن"الشمس في يوم غائم"، فالبطل بدوره هو الكاتب، أو لسان الكاتب، أو إن شئنا إرادة الكاتب، فكان على لسانه يتكلم، ويعمل، ويأمر.. وبدءا بالمقدمة نلاحظ ضمير المتكلم"أنا زكريا المرسنلي، لست راضيا.. "[٩١]و يتتابع في كل أجزاء الرواية بصيغة أنا وسيادته..

"أنا غير راض عما حدث لي"[٩٢].. لم يبق أمامي سوى ابني القتيل.. "[٩٣]... تطلعت صوب الصخور.. بقيت فترة بين الأدغال.. سرت على طول الشاطئ..

إلى آخر صفحة يهيمن الضمير "الأنا"، ويبسطها على مدار العمل وبذلك الاستعمال يرضي فضول القارئ، ويجعله يرتاح لهذه المشروعية التي قصد إليها الراوي الذي هو الكاتب.

ثم "إن السارد الذي يستعمل ضمير المتكلم، ليس الكاتب نفسه، ولكنه يمثله"[٩٤].

إن الراوي إذا ليس سوى ذلك "الصوت الورقي"(Voix de papier) بتعبير جان بيار فاي(J. P. Fay) الذي يقوم بدور الوسيط، وهناك بعض الحالات التي ينصهر أو ينفصل، أو يتدخل فيها شخص المؤلف مع الصوت السردي(Voix Narrative)"إن الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخا من الحياة، ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة إليه. بضع ملامح استرعت انتباهه هنا، أو لفته ذهنية أثارت خياله هناك، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته، ولا يعنيه أن نكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقا، هو أن يخلق وحدة منسجمة، محتملة الوجود، تتفق وأغراضه الخاصة"[٩٥].

و هكذا نلاحظ هذا التداخل والانصهار الكامل فعلا بين السارد والمؤلف، ويمكننا تقسيم ذلك إلى ما يلي: [٩٦]

١-حدوث الذوبان والانصهار الكامل بين الراوي والمؤلف خاصة في الأعمال الأوتوبيوغرافية.

٢-حدوث نوع من التقاطع التناوبي في زوايا مختلفة بين المؤلف والراوي.

٣-الانفصال الكامل بين الراوي والمؤلف.

-الراوي-المؤلف	-الراوي-المؤلف-	الراوي	المؤلف
شكل(١)	شكل(٢)	شكل(٣)	شكل(٤)

وبقراءتنا لرواية "الشمس في يوم غائم"، نراها تتخذ شكل اليوميات، فالبطل هو السارد نفسه، وهو يسجل أحداثا عاشها في الثانية عشرة من عمره، تبدأ بهذه الصيغة التي نعرف من خلالها نوع الخطاب وطبيعته"حين كنت في الثانية عشرة من عمري، كانت لي هوايات تناسب ذلك العمر"[٩٧].

و أما روايتنا "بقايا صور"و "المستنقع"، فإنهما لا يبتعدان عن شكل من أشكال السيرة إذ السارد هو طفل أصبح رجلا يمثل المؤلف، ولا شك يروي قصة حياته وهو لا يروي بضمير المتكلم إلا ما له صلة بحياته الشخصية أو بالوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه.

إن الكاتب في كل ذلك يستعمل الطريقتين معا، وهو أسلوب يعكس التجاذب القائم بين الخطابين:خطاب الرواية وخطاب السيرة، وليس علينا أن نحكم بأن الراوي هو الكاتب دائما، ولا هو الراوي دائما، تقول سيزا قاسم:"إن الذي يهمنا :"التمييز بين الراوي والكاتب، فالراوي هو خالق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات-اختار الراوي-لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي، فالروائي في الحقيقة هو أسلوب تقديم المادة القصصية. لا شك أن هناك مسافة تفصل بين الراوي والرائي، فهو لا يساوي ذلك. إذ أن الروائي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الراوي لتقديم عمله"[٩٨].

من خلال هذا ندرك الأبعاد الحقيقية التي تتجاذب الكاتب، فتحيله إلى التستر تارة والمباشرة تارة أخرى في ثنايا الأحداث المتسلسلة، فهو يوهم تارة، ليواجه أخرى حين يتطلب الحدث ذلك، بغية إقناع القارئ بضرورة المتابعة، ويوهم حين يرغب في التسجيل متبرئا من حركية الشخوص المصطنعة، حتى يكسب نوعا من المصداقية حينما يكونون لا يتجاوبون والفكرة المقصود إليها.

يقول "رولان بارت" في هذا الصدد: "إن الراوي والشخوص كائنات من ورق .. وأن المؤلف الماد للرواية لا يمكن اعتباره هو الراوي" والحقيقة أن السرد يستجيب لمقتضيات المحتويات الأساسية كما يلاحظ"حنا مينة"ذلك بنفسه، ولذلك فإن التجاذب بين الطريقتين في السرد-ضمير الغائب وضمير التكلم- يعكس في النهاية وجود خطأين أساسين في أعمال "حنا مينة": خطاب الرواية، وخطاب السيرة فأغلب الروايات التي تنزع نحو السيرة، أو السيرة الذاتية تستعمل ضمير المتكلم، فالكاتب يروي فيه تجارب حية، ولذلك فهو فيها "ضمير متكلم صاف، ونستثني من هذه الروايات رواية"الربيع والخريف".

الرؤى

الرؤية من الخلف: ويكون الراوي عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات خبيرا بما يجري في ضمائرهم، فكأن الراوي عليم بكل شيء، بل إنه يعلم عن شخوص الرواية أكثر مما تعلم هي عن نفسها، وإن وجود الراوي نفسه ملموسا في التعليقات التي يقدمها هنا، أو يبديها هنا لك، فهو يتحرك دون عناء، ويغوص إلى الأعماق ويعلم ما تخفي الصدور وهذا المنظور يمثل أساليب القص غير المركز(non focalisé)، وأن الانتقال غير المبرر من مكان إلى مكان أو حتى من شخصية إلى أخرى، هو الذي يربك العمل ويخرجه في صورة مفككة، ولهذا ينبغي أن تتوفر الصيرورة السردية على بؤرة مركزية تنطلق منها الإشاعات المختلفة، أو تنعكس عليها.

الرؤية مع:هذه الرؤية ظهرت في القص الحديث، وهي إضافة"لهنري جيمس" وتهدف إلى تحطيم ألوهية الراوي، حيث أن الراوي يترك الأحداث تسير شيئا فشيئا، وهو في هذا يتساوى مع القارئ. وبهذا المنظور-مع-لا يصف الشخصية من الخارج، وهو يتعالى عن القارئ، وكأنه العليم بكل الألغاز والأسرار، لأن القارئ حاضر مع الراوي يرى (معه)بعينيه في نفس الوقت.

"وقد أطلقت الناقدة البلجيكية"فرانسواز فان رسوم" على هذا النوع من القص اسم الواقعية الفينولوجية/الظاهرية، والعالم التخيلي الممثل في هذا النوع من القص، هو عالم مرتبط بشخص ما، ومكان ما، ولا نرى هذا العالم في

حقيقته المجردة، أي ليس له حقيقة موضوعية، بل يتبنى الراوي منظور الشخصية ويروي معها ويلاحظ ما تلاحظ، فيرى العالم التخيلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها"[٩٩].

وقد لا يختلف اثنان في أن "حنا مينة"قد جسد الرؤيتين معا في روايتيه فهو عالم بمختلف الأحداث، حيث جسد من خلال تتبع أثر شخوص الروايتين- معاناتهم فذكر لنا تطلعات الخياط، وتردد الحلاق، وسذاجة امرأة الخياط وانقسام ذات الفتى إلخ.. كما أنه في "الياطر"، وضع أمامنا شخصية زكريا المرسنلي مشرحة، تعاقب عليها الخوف والأمل والتحدي أحيانا. ولم ينس أبدا أن يعبر عن حقد البحارة وهم يحثونه على الانتقام من زخريادس، وقد جسد ذلك طوال الروايتين دون عناء، ونقل إلينا صورهم، وهم ينتقلون من مكان إلى آخر عبر السيرورة السردية.

وقد ترك "حنا مينة"فرصة التملص من النقل المباشر لأفراد الروايتين حيث جرت الأحداث آليا منهم، وبذلك تساووا والقارئ إذ جسد التعالي من طرفه كروائي، لكونه معبرا عن معرفته لكل الأسرار، ولكل الألغاز.

وهو فعلا ما تجلى في اسم الواقعية الظاهرية، إذ ترتبط الأحداث بين حين وحين بذات ما ومكان ما، ولا يرى ذلك العالم في حقيقته المجردة، أي أنه بصيغة أخرى ليس موضوعيا. أما الرؤية من الخارج:فهي في الحقيقة لا تظهر في الروايتين لكونها تجسد غياب المعرفة الكلي عن الراوي، وهو ما لم يلمس في الروايتين:

- بناء المنظور الروائي.

-يقسم الناقد الروسي (بوريس اوسبنسكي B US Penski) المنظور الروائي على أربعة أقسام أو مستويات[١٠٠].

١-المستوى الأيديولوجي. ٢-المستوى النفسي.

٣-مستوى الزمان والمكان. ٤- المستوى التعبيري.

فإذا رأينا أن المستوى الأيديولوجي يهتم بالجانب المتعلق"بمنظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا/فإننا نلمس ذلك في نقل تأملات الشخوص في الروايتين، وهم يصارعون الحياة متمسكين بجملة القيم رافضين الانسلاخ متصورين عالمهم الخاص بهم وقد لا يختلف المستوى الثاني عن الأول لأنه يبحث في تلك التطلعات، حيث يشتمل المنظور الموضوعي والذاتي، ويقدم من خلال تجليات المظاهر السلوكية المختلفة، وينعكس هذا في أعمال الشخوص المتمركزة داخل العمل الروائي.

وفي مستوى الزمان والمكان، يتفاعل العنصران، ويتبادلان التأثير وهما عنصران أساسيان في عملية السرد القصصي، وأن زمن الرواية ليس هو زمن الساعة، وكذلك فإن مكان الرواية ليس هو المكان الجغرافي، وهذان المستويان مرتبطان بالطبيعة التخيلية للعمل الفني.

وكذا في المستوى التعبير حيث يظهر الأسلوب التعبيري الذي يصاغ به العمل الروائي المنظور الموضوعي والذاتي، ويقدم من خلال تجليات المظاهر السلوكية المختلفة، وينعكس هذا في أعمال الشخوص المتمركزة داخل العمل الروائي.

وفي مستوى الزمان والمكان، يتفاعل العنصران، ويتبادلان التأثير وهما عنصران أساسيان في عملية السرد القصصي، وإن زمن الرواية ليس هو زمن الساعة، وكذلك فإن مكان الرواية ليس هو المكان الجغرافي، وهذان المستويان مرتبطان بالطبيعة التخيلية للعمل الفني.

وكذا في المستوى التعبيري حيث يظهر الأسلوب التعبيري الذي يصاغ به العمل الروائي، وتبرز من خلاله الشخصية ذاتها مشتملا على مستويات عدة منها، السردي والحواري والكيفيات والتقنيات التي ينسج بها الروائي كلام

الشخصية داخل مستوى كلامه، والتدخلات الصوتية، والمونولوج الداخلي وغير ذلك من مختلف تقنيات التعبير المتبعة في القص الحديث.

و"لا سبيل إلى الادعاء بأن هناك نصوصا قصصية تلتزم أحد المنظورات الأربعة التزاما صارما ثابتا سوى في بعض النصوص القصيرة مثل القصة القصيرة، ثم إن المنظور الذاتي يتحول من شخصية (أ) إلى شخصية (ب)، فالمنظور بالنسبة إلى (أ) ذاتي، وبالنسبة إلى (ب) موضوعي، لأننا نرى (أ) من الداخل و(ب) من الخارج [١٠١].

والحقيقة أن في هذه الروايات تتداخل كل تساؤلات الفنان الفكرية، والفنية تداخلا فذا، ويختلط في عقل هذه الشخصية الرئيسية، أي"زكريا المرسنلي"فإن لا استعاريتة معنى أكثر حميمية مما لدى أي شخصية روائية"[١٠٢]. وإن توهجات وعي "مرسنلي"تمتد عميقا لترسم تلويناتها عبر النسيج القصصي العام، أحيانا بنوع من المونولوج المنغم على إيقاع الحياة في تفاصيلها اليومية التي تعانق التراث المحلي، والغناء الشعبي الذي يجهش بالفجيعة والألم.

وفي رواية "الشمس"يستعمل الكاتب ضمير المتكلم من البداية ويعفو بذلك عن الطريقة التقليدية القديمة التي تتبع ضمير الغائب، ومع ذلك يلاحظ احترامه لنمو الزمن للأحداث، رغم الانقطاع في نمو البطل . وتقف معرفة السارد بالعمل الذي يصفه في حدود معرفة البطل لها، أي الفتى الراقص . وبالنسبة "للياطر"التي لا تعدو أن تكون حوارا باطنيا يتساوى فيه السارد والبطل حتى يغدو المستوى النفسي حاضرا، بغية تأكيد ترفع السارد وتساوي الراوي والقارئ في ميزان الرؤية.

وهذا هو ملخص مختلف الرؤى التي عملت بغير حضور ذهني لها على تواجدها ضمن العمل الروائي.

قائمة الهوامش

[١]-د.يوسف نجم-فن القصة -دار الثقافة -بيروت-ص٦٣.
[٢]-المنشورات الجامعية-عن عالم الرواية-ظاهرة الرواية- E.M.Forster-Aspet of Novel باريس-١٩٧٤-ص٤١.
[٣]- حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص ٢٤.
[٤]-المصدر نفسه-ص٢٣٦.
[٥]-المصدر نفسه-ص٢٣-٢٣.
[٦]-حنا مينة الياطر-دار الآداب-ص٢٧.
[٧]- حنا مينة الياطر-دار الآداب-ص٢٩.
[٨]-المصدر نفسه-ص٢٩٦.
[٩]-محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٤٨/٤٩.
[١٠]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص٨١.
[١١]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٥٤/٥٥.
[١٢]-د.يوسف نجم-فن القصة-ص٦٥.
[١٣]-Bouneuf et Oullet –Lumières du Roman- Ed .puf-1972-p100.
[١٤]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص١٢٠.
[١٥] A.D.Alex Androv -Espaces Abstraits-Mouscou-1951-p-151-Cité Pargouri Lotman -La –Structure du Texte Artistique -Trat.Franq . A.M.N Fournier et. autres Ed.Gallimard-1975-p331
[١٦]-حنا مينة الشمس في يوم غائم-ص٧٩.
[١٧]-حنا مينة-الياطر-ص١٢٦. -حنا مينة-الياطر-ص١٢٦.
[١٨]-ميشال بوتور-بحوث في الرواية الجديدة-ت.فريد انطونيوس-منشورات عويدات-٧١-ص٦١.
[١٩]-ديانا داو بتقاير-الرواية ومتعة الرواية-ت سامي محم٨١-ص-٨٧.
[٢٠]-حسن بجراوي-بنية الشكل في الخطاب الروائي-المغرب-ص٣٠.
[٢١]-المرجع نفسه-ص٣٦.
[٢٢]-محمد الباردي-كتاب حنا مينا كاتب الكفاح والفرح-ص١٢٣.
[٢٣]-المرجع السابق-ص١٢٣.
[٢٤] Charles Grivel -Production de L’intérêt romonesque-Ed.Mouton-1973-.p- 121
[٢٥]-غاستون باشلار-جدلية الزمن-ترجمة خليل أحمد خليل-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-٨٢-٦٧.
[٢٦]-بورنتين وأوبيه-عالم الرواية-المنشورات الجامعية الفرنسية-٧٢-ص٤.
[٢٧]-ميشال بوتور-بحوث في الرواية الجديدة -منشورات عويدات-ط٢-٨٢-ص١٠١.
[٢٨]-حنا مينة -الياطر-ص١٦٦.
[٢٩]-د .عبد الفتاح عثمان-بناء الرواية المصرية-مكتبة الشباب- القاهرة-ص٢٩٩.
[٣٠]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٩٩.
[٣١]-حنا مينة-الياطر-ص٦٥.
[٣٢]-سعيد يقطين-انفتاح النص الروائي-المركز الثقافي العربي-بيروت-ط١-٨١-ص٥٨.
[٣٣]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٢٠.

[٣٤]-لوبوك-صنعة الرواية-نيويورك ١٩٢١-ص٥٥.
[٣٥]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص١٧١.
[٣٦]-سيزا قاسم-بناء الرواية-دار التنوير للطباعة والنشر-ط١-٨٥-ص٣٤.
[٣٧]-حنا مينة-هواجس في التجربة الروائية-ص٨٨.
[٣٨]-المرجع نفسه-ص٩١.
[٣٩]- المرجع نفسه-ص٩٩.
[٤٠]-لوكاتش-الرواية كملحمة بورجوازية-تعريب جورج طرابيشي-ط١-١٩٧٩-بيروت-ص٣١.
[٤١]-محمد الباردي-كاتب الكفاح والفرح-ص٩٤.
[٤٢]-محمد كامل الخطيب-عبد الرزاق عيد-عالم حنا مينة الروائي-ص٣٥.
[٤٣]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص١٠٨/١٠٩.
[٤٤]--بشير بويجرة-الشخصية في الرواية الجزائرية-١٩٧٠-٨٣-ديوان المطبوعات الجامعية-ص٥٧.
[٤٥]- حنا مينة-الياطر-الصفحات ٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤.
[٤٦]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص٩٦.
[٤٧]- المرجع السابق-ص٩٦
[٤٨]-حنا مينة -الياطر-ص١٣.
[٤٩]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-٢٢٩.
[٥٠]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص١٠٢.
[٥١]-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٣٧.
[٥٢]- حنا مينة-الشمس في يوم غائم-ص٢٠٧
[٥٣]-لوسيان قولدمان-نحو سوسيولوجيا الرواية-ص٢٣.
[٥٤]-د.محمد يوسف نجم-فن القصة-ص٩٥.
[٥٥]-محمد الباردي -حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص١٠٢.
[٥٦]-حنا مينة الشمس في يوم غائمص٢٢٩.
[٥٧]- محمد الباردي -حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص٣.
[٥٨]-لوكاتش-نظرية الرواية-ص٧٥/٧٦.
[٥٩]-حنا مينة-الياطر-ص١٢-٢٩.
[٦٠]-حنا مينة-الياطر-ص١٢-٢٩.
[٦١]-محمد الباردي-حنا مينة كاتب الكفاح والفرح-ص١٠٥.
[٦٢]-حنا مينة- الشمس في يوم غائم-ص٣٠.
[٦٣]- حنا مينة -هواجس في التجربة الوائية -ص٩٩.
[٦٤]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص٣١.
[٦٥]-حنا مينة -الشمس في يوم غائم-ص١٠١.
[٦٦]-فرانسوا مورياك-الروائي وأشخاص روايته-ترجمة الأستاذ عادل الغضبان-مجلة الكتاب-عدد ديسمبر١٩٥٢ -ص١١٧٦-١١٧٧ .
[٦٧]حنا مبنة الياطر-ص٥٦-٥٧وص٨٦.
[٦٨]حنا مبنة الياطر-ص٥٦-٥٧وص٨٦.
[٦٩]-حنا مينة الياطر -ص٨٧.

[٧٠] –حنا مينة–الياطر –ص٤١.
[٧١] –حنا مينة الياطر –ص٨٧.
[٧٢] –سيزا قاسم–بناء الرواية–ص٤٨.
[٧٣] –حسن بحراوي–بنية الشكل في الخطاب الروائي–ص٢٢٣.
[٧٤] –حنا مينة–الياطر–ص٩.
[٧٥] –حنا مينة –الشمس في يوم غائم–ص٨٩.
[٧٦] –جورج أنطونيوس–يقظة العرب–تي–د.ناصر الدين الأسد، د.إحسان عباس–بيروت–دار العلم–ط٤–١٩٧٤–ص٤٩٨.
[٧٧] –حسن بحراوي–الفضاء الروائي–مجلة الفكر العربي المعاصر–ص٣٢.
[٧٨] –المرجع السابق–ص٢١٨.
[٧٩] –نبيل حلمي–مجلة اليونسكو–ومشكلة المسرح–عدد١١–نوفمبر٦٤–ص١٩.
[٨٠] –حنا مينة–الشمس في يوم غائم–ص٢٩.
[٨١] –توفيق الحكيم –بجماليون–مكتبة الآداب–القاهرة–بدون تاريخ–ص٣٥.
[٨٢] –د.يوسف نجم–فن القصة–ص٦٤.
[٨٣] –د.بدري عثمان–بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ–ص٩٣.
[٨٤] –T.Todorov-Qu’est-ce-que- le Structuralisme-Ed.de Seuil-paris-1966-p-99-112.
[٨٥] –سيزار القاسم–بناء الرواية–ص٢٢٠.
[٨٦] –ميشال بوتور –بحوث في الرواية –ص٧٢.
[٨٧] –موريس نادو–الرواية الفرنسية منذ الحرب–ص٧٩.
[٨٨] –حنا مينة–الشمس في يوم غائم–ص٢٠.
[٨٩] –المرجع السابق–ص٨٩و١٤٦.
[٩٠] –المرجع السابق–ص٨٩و١٤٦.
[٩١] –حنا مينة الياطر–ص١٨٩–ص٢٤٢–ص٢٩٦.
[٩٢] –حنا مينة الياطر–ص١٨٩–ص٢٤٢–ص٢٩٦.
[٩٣] –حنا مينة الياطر–ص١٨٩–ص٢٤٢–ص٢٩٦.
[٩٤] –ميشال بوتور–بحوث في الرواية–ص٧٦.
[٩٥] –فرانسوا مورياك–الراوي وأشخاص روايته–ترجمة الأستاذ عادل غضبان–مجلة الكتاب–عدد ديسمبر٥٢–ص١١٧٦/١١٧٧–
[٩٦] –J.P Fay :’’théorie du récit change’’-première suite-VGE10/18-N845-p :51
[٩٧] –حنا مينة–الشمس في يوم غائم–ص٢٠.
[٩٨] –سيزا قاسم–بناء الرواية–الهيأة المصرية للكتاب–٨٤–ص١٣١
[٩٩] –بن ضياف–محسن ب–دراسة يوسف إدريس–دار السلامة للطباعة–تونس–٧٩–ص١٠٤.
[100] –Tintve L-T-J-A-A-P-Essai de Typologie narrative »e point de vue»-Jose-Corte-Paris-p67
[101] –Poétique :poétique de composition-N°120-1° trimestre1972-N°2141-traduction :Cland Khm.
[١٠٢] –عصام محفوظ–الرواية العربية–الطليعة–دار ابن خلدون–بيروت١٩٨٢–ص١٠٠.

الخاتمة

الخاتمة

بعد قراءتي للروايتين، ومحاولة الوقوف على جوانب الموروث الثقافي الذي تمازج والعمل الروائي من (بيئة، بحر، غابة إلى معتقد-أسطورة، تراث شعبي..) وسعيا لمعرفة مدى الانسجام الحاصل بين مختلف العناصر وتشابكها وتداخلها في الهيكل العام للروايتين فقد ظهر جليا مدى التعقيد الذي يكتنف عالم"حنا مينة الروائي"و كذلك التشعب الكبير بين جزئيات وتراكيب العمل، والمتتبع لهذا التشعب بما فيه من حيثيات يعجز عن إدراكها، ومن ثم ينبغي أن يتريث في رؤيته، وفي إصدار أحكامه، إذ ثمة ثقافة شاسعة انبنى عليها العمل الروائي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نسبر كامل أغوارها، فيها الإيديولوجية بمختلف مستوياتها، السيكولوجية، وتفاعلها مع الأزمنة ومختلف الأمكنة التي كانت حاضرة في كل الخطوات الروائية .

وبإمكاننا ونحن نقتفي القراءة مقتحمين عالم حنا مينة الروائي أن نسجل جملة من النتائج والملاحظات التي ميزت بل أثرت بشكل أو بآخر في الفعل الروائي ومنها. تمثله في الروايتين الموروث الثقافي بشتى صنوفه، وتمكنه من توظيفه بتقنية عالية دالة على عمق التجربة والامتلاء.

-الافتتاحية في الرواية الأولى مباشرة"الشمس في يوم غائم"، لم يكن ثمة حيز زمني يوهم بالبداية، بل الوضع في الصورة مباشرة والتعامل مع الحدث كما لو كان القارئ يملك خلفية عن البطل.

-الافتتاحية في الرواية الثانية "الياطر" لا تختلف عن الأولى، فالبطل يصدمك بالانفتاح عليك معرفا نفسه دون تمثيل وإعطاء المتلقي فرصة يهيئ فيها نفسه لتقبل الحدث.

وقد استعمل الكاتب في كل ذلك اللواحق، والعودة إلى الماضي، ماضي الشخصيات، حتى وإن كان طويلا معقدا، مما يجعل العمل ملتويا ومتعدد الوجوه، وقد تم عرضه عبر منظور الشخصية نفسها أو الروائي. ولم يكن الكاتب "حنا مينة"يتعامل مع الزمن بتسلسل بل كان يتلاعب به نتيجة المفارقات الحاصلة فيه. والتي شوشت الأحداث، حيث تتحرك أماما (الاستباق) وخلفا (الاسترجاع) داخليا وخارجيا، كما أن الراوي لم يسع إلى تقليص المواقف الروائية، بل تتبع جزئياتها، وركز في الروايتين على شخصية محورية من خلال مرحلة زمنية محددة، وهي المرحلة التي غطت سنوات عديدة/باعتماد حياة امتدت عبر الزمن، وقد تم ذلك عبر فضاء محدد، وبهذا التفاعل الحاصل بين الشخصية والإطار الزمكاني قد تمت لنا صورة كاملة عن عالم القصة في فترة محددة. ومن ثم رصد الأحداث انطلاقا من الفجوات الكثيرة التي تحصل للأشخاص من خلال تفكيرها وأنشطتها.

وفي كل ذلك عمد إلى استعمال الحوار والعمل على خلق الشخصيات من بداية الرواية، وتخللت كل ذلك التداعيات الحرة، مما جعل الكاتب يعمد إلى استخدام تقنيات حديثة في عملية السرد كتيار الوعي، والحلم. والتي تأتي غالبا في صيغة الحكي التكراري الذي نجد الذاكرة تلعب فيه دورا خاصا.

كما كان المشهد عند "حنا مينة" طويلا، ويتسم بمقدمات طويلة، حيث يوحي الراوي بالبدايات التي ستكون ممسرحة، تخاطب الشخصية، أو تتحرك بحرية ودون وصاية إلا في النزر القليل، كما عند الوالد في "الشمس" مع زوجته

التي لا تتحرك إلا بأمر، وفي كل ذلك حظي الوصف عند "حنا مينة"بقوة العناية، إذ تلاحقت الرواية بمقاطع طويلة الوصف، التي يتوقف عندها الزمن، مع إشارة ارتباطها عضويا، وتداخلت الأمكنة، وتكاملت في الروايتين أيضا، وتشكلت أجزاؤها تبعا لتطور الأحداث وتحركات والشخصية، حتى بلغت الاكتمال، ولوحظ في كل ذلك سيطرة المنظور الشخصي سواء الذاتي أو الموضوعي على المستوى الزمكاني في جل المشاهد. وقد تعامل الروائي مع جملة الأساليب التعبيرية في تقديم مادته منها:

أ-الأسلوب المباشر.

ب-الأسلوب غير المباشر.

ج-الأسلوب غير المباشر الحر مع طغيان هذا الأخير على كل رواياته.

وفي الأخير أعلن أن هذه الدراسة المتواضعة، ليست سوى إضافة بسيطة متواضعة ضمن المئات من الخطوات التي سايرت العمل الروائي، عاملة على سبر أغوار الذات "الحنا مينية". ولا أدعي وصلت إلى ما خططت له منذ البداية، بل هي شذور لمحاولة هدفت إلى ذلك من خلال التركيز على المضامين الروائية وما سايرها من بناء في التطور الروائي.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

١-حنا مينة-الشمس في يوم غائم-دار الآداب-بيروت-ط٢-أيلول١٩٧٨.

٢-حنا مينة -الياطر-دار الآداب-بيروت. دون تاريخ.

قائمة المراجع باللغة العربية:

١- أحمد محمد عطية:أصوات جديدة في الرواية العربية-الهيئة المصرية للكتاب-القاهرة-١٩٨٧.

٢- بوريس سوتشيكوف:المصائر التاريخية للواقعية-دار الحقيقة-بيروتط١-١٩٧٤.

٣- برهان غليون:تأملات في الواقع العربي والرواية، الرواية العربية واقع وآفاق- دار ابن رشدط١-١٩٨١.

٤- ٤- بن ضياف محسن ب:دراسة يوسف إدريس-دار السلام للطباعة-تونس١٩٧٩.

٥- د. بدري عثمان:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-ش، م، م-لبنان-بيروت١.

٦- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية١٩٧٠- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر.

٧- توفيق الحكيم:بجماليون-مكتبة الآداب-القاهرة-دون تاريخ.

٨- جورج أنطونيوس:يقظة العرب-ترجمةد. ناصر الدين الأسد، د. إحسان عباس-بيروت -دار العلم-ط٤-١٩٧٤.

٩- جورج طرابيشي:رمزية المرأة العربية ودراسات أخرى-دار الطليعة-بيروت-ط١-١٩٨١/١٩٨٥.

١٠- جورج لوكاتش:الرواية-ترجمة مرزاق بقطاش-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر.

١١- جورج لوكاتش:الرواية كملحمة بورجوازية-تعريب جورج طرابيشي-ط١-١٩٧٩-بيروت.

١٢- حنا مينة: ناظم حكمت ثائرا-دار الآداب-ط١-تشرين الأول١٩٨٠.

١٣- حنا مينة :هواجس في التجربة الروائية-دار الآداب-ط١-نوفمبر١٩٨٢.

١٤- حميداني حميد:الرواية المغربيةفي التنظير والممارسة(مبحث الأسطورة والواقع في الرواية المغربية)-منشورات عيون-الدار البيضاء.
١٥- د. خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي-دار الطليعة-ط٣-١٩٨٦.
١٦- سمير روحي البطل:ملامح في الرواية السورية-منشورات اتحاد الكتب العرب-دمشق-١٩٧٩.
١٧- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد للتراث)-المركز الثقافي العربي-ط١-آب١٩٨٢.
١٨- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي -المركزالثقافي العربي-بيروت-ط١-١٩٨١.
١٩- سيزا القاسم: بناء الرواية-بيروت-دار التنوير للطباعة والنشر -ط١-١٩٨١.
٢٠- سمير أبو حمدان: النص المرصود. دراسات في الرواية-ط١-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر-ط١-بيروت-١٩٩٠.
٢١- د. شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير-دار المعرفة-ط١-القاهرة-١٩٥٩.
٢٢- ديانا داو بتفاير:الرواية ومتعة الرواية-تر سامي محمد-١٩٨١.
٢٣- د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب- دار العودة- ط٤-١٩٨٠/١١/١.
٢٤- عبد الملك مرتاض:عناصر التراث الشعبي في اللاز-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-١٩٨٧/٢.
٢٥- عبد الملك مرتاض:الميثولوجيا عند العرب-المؤسسة الوطنية للكاتب-الدار التونسية للنشر-١١٨٩.
٢٦- عبد الملك مرتاض:النص الأدبي من أين وإلى أين ١٩٨١/١٩٨٠-دار المطبوعات -الجزائر-١٩٨٣.
٢٧- عبد الفتاح كليطو:قواعد اللعبة السردية-الرواية العربية واقع وآفاق.
٢٨- عبد الكبير الخطيبي:عن ألف ليلة والليلة الثانية-الرواية العربية واقع وآفاق-دار ابن رشد-ط١-١٩٨١.

٢٩- عبد الحميد بورايو:الزمان والمكان في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج.
٣٠- عصام محفوظ:الرواية العربية-الطليعة-دار ابن خلدون-بيروت-١٩٨٢.
٣١- د. عبد الفتاح عثمان-بناء الرواية-دراسة الرواية-مكتبة الشباب-القاهرة.
٣٢- علي البطل: الصورة في الشعر العربي-دار الأندلس.
٣٣- غاستون باشلار:جدلية الزمن-ترجمة خليل أحمد خليل-ديوان المطبوعات-ع١٣/١٩٨٢.
٣٤- د. غالي شكري:سوسيولوجيا النقد العربي الحديث-دار الحديث -دار الطليعة-ط١-ك. ث.
٣٥- د. غالي شكري: الرواية العربية في رحلة عذاب.
٣٦- غالب هلسا: المكان في الرواية العربية-الرواية العربية واقع وآفاق.
٣٧- فيليب لوقون: السيرة الذاتية-ترجمة وتقديم عمر حلمي-المركز الثقافي العربي-ط١-١٩٩٤.
٣٨- ك. يونغ:علم النفس التحليلي-ترجمة وتقديم نهاد خياصة-ط١-دمشق-١٩٨٥.
٣٩- موريس نادو:الرواية الفرنسية منذ الحرب-ڤاليمار-١٩٧٠.
٤٠- مراد كاسوحة:دار الذاكرة-حمص-سورية-ط١-١٩٩١.
٤١- مراد كاسوحة:الموروث الديني في أدب حنا مينة-دار الفكر-حمص-سورية.
٤٢- مونيك بيير:المرأة عبر التاريخ-ترجمة منرييت عبودي-دار الطليعة-بيروت-١٩٩٥.
٤٣- د. محسن جاسم الموسوي:الرواية العربية، النشأة والتحول-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٨.
٤٤- محمد الباردي:حنا مينة، كتاب الكفاح والفرح-دار الآداب-ط١-١٩٩٢.
٤٥- محمد كامل الخطيب-عبد الرزاق عيد:عالم حنا مينة الروائي-دار الآداب-بيروت-ط١-ك. ث-١٩٧٩.
٤٦- ميشال بوتور:بحوث في الرواية الجديدة-ترجمة فريد أنطونيوس-عويدات-١٩٧٩.

٤٧- لوسيان قولدمان:البنيوية التكوينية والنقد الأدبي-ترجمة محمد سبيلا-ط١-بيروت.
٤٨- لوسيان قولدمان:الرواية والواقع-ترجمة رشيد بن جدو-دار قرطبة-ط١-١٩٨٥.
٤٩- نبيل سليمان:وعي الذات والعالم-دراسات في الرواية العربية-دار الحوار-سوريا-اللاذقية-ط١-١٩٨٥.
٥٠- صموئيل هنري هوك:منعطف المخيلة البشرية"بحث في الأساطير"-ترجمة صبحي حديدي-دار الحوار للنشر-اللاذقية-١٩٨٣.
٥١- صدوق نور الدين:عبد الله العرويو حداثة الرواية-قراءة في نصوص العروي الرواية-المركز الثقافي-بيروت-ط١-١٩٩٤.
٥٢- يورتيب وأوديته:عالم الرواية-المنشورات الجامعية الفرنسية-١٩٧٢.
٥٣- د. يوسف نجم: فن القصة-دار الثقافة-بيروت.
٥٤- الكتاب المقدس- العهد القديم- كتاب الحياة- ترجمة تفسيرية-ISB-١ط -C1988LBT—N°856604162.

قائمة الرسائل الجامعية:

١-حسن بحراوي:بنية الشكل في الخطاب الروائي"محاولة اقتراب من بنيوية الرواية المغربية"-١٩٨٧/١٩٨٨-رسالة ماجستير.

قائمة المجلات:

١- مجلة الحياة الثقافية-وزارة الإعلام والثقافة-تونس-ع٥٨-١٩٩٠.
٢- مجلة الفكر العربي المعاصر-تصدر عن مركز الإنماء القومي-بيروت-باريس-ع٦٦/٦٧-جويلية/أوت١٩٨٩.
٣- مجلة الأقلام العراقية-وزارة الثقافة العراقية-ع٤-١٩٧٩.
٤- مجلة الكاتب-وزارة الثقافة المصرية-عدد ديسمبر١٩٥٢.
٥- مجلة الفكر العربي المعاصر-تصدر عن مركز الإنماء القومي-بيروت-باريس-عددك. ث-١٩٧٩.
٦- مجلة الكاتب وزارة الثقافة المصرية-ع٢٠٠-١٩٧٧.

٧- مجلة بيت الحكمة –مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية–المغرب–ع٧–السنة٢–١٩٨٨.
٨- مجلة اليونسكو–مشكلة المسرح–مجلة تصدرها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم الثقافية–اليونسكو–عدد١١–١٩٦٤.
٩- مجلة فصول–الهيئة المصرية العامة للكتاب –المجلد الثامن–العدد١، ٢–ماي ١٩٨٩.
١٠- المعرفة الدمشقية–دمشق–ع١٤٦–نيسان١٩٧٤.
١١- مجلة الحرية–دار التقدم العربي للصحافة والطباعة والنشر–بيروت–ع٨٣/١–١٩٨٥.
١٢- جريدة القبس الكويتية–دار الصحافة–ع٤٠٧٤–١٩٨٣.
١٣- الموقف الأدبي –مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب–دمشق–ع٧٩–١٩٧٧.
١٤- اليوم السابع–أسبوعية سياسية ثقافية تصدر عن شركة الأندلس الجديدة–باريس–ع٢٤٨–شباط١٩٨٩.

قائمة المراجع باللغة الفرنسية:

1-Poétique :Poétique de composition-N°120-1°trimestre1972-N°2141-traduction :Cland Khm.
2-TintveL. T. J. A. A. P –Essai de Typologie narrative « le point de vue »- Jose- Corte- Paris.
3-F . V. Rossum- Guyon- Critique du roman-Ed-Galimard-1970.
a- Georges Poulet :l'Espace Prostein-ED. Galimard-1970.
b- Gilbert Durant :le Décor Mythique-ED. 8-Corti-1961.
4-Bouneuf et R Oullet : Lumières du roman-ED-puf-1972
5-E. M . Forster : Aspet of Novel -المنشورات الجامعية–عن عالم الرواية–ظاهرة الرواية–باريس–١٩٧٤ .

6-A. D. Alex Androv :Espace Abstraits- Moscou-*1951-cité pargouri lotman -la structure du texte artistique-Trat. Franq. A. M. N fournier et autres-ED Gallima

الفهرس